الشاعر الإيطالي

نينو موتشيولي

بقلم : د . عيسى الناعوري

في مؤتمري البندقية وباليرمو للدراسات الايطالية/العربية ، اللذين عقدا في النصف الثاني من شهر تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٧٦ ، أتيح لي أن أعرف الشاعر والنائب البرلماني الايطالي ، الصقلي ، نينو موتشيولي ـ و « نينو » هو تصغير « انطونيو » ـ وان ألمس في حديثه المرح الطلق شاعرية فياضة ، تتغذى من ثقافة واسعة ، ومن وطنية صادقة ، تعيش مع حياة الجزيرة الصقلية ، وحياة الفلاحين الصقليين المجاهدة بعناء ومرارة من أجل العيش والحرية .

وفي باليرمو أهدى الي موتشيولي ثلاثة من كتبه الشعرية : اثنان منهما بالايطالية ، والثالث ترجمات باللغة الفرنسية من قصائد الكتابين الايطاليين وسواهما . أما الكتابان الايطاليان فعنوان احدهما (باب الصمت La porta del silenzio) وقد صدرت الطبعة الاولى منه سنة ١٩٧٢ ، والطبعة الثانية سنة ١٩٧٥ . وعنوان الثاني (في بلد الناس Nel paese degli uomini) وقد صدرت الطبعة الاولى منه سنة ١٩٧٤ ، والثانية سنة ١٩٧٥ كذلك . وأما الكتاب الفرنسي فعنوانه (لغز كل يوم ـ L'enigme de toujours) وقد

ترجمهالى الفرنسية (سولانج دي بريسيوـ Solange De Bressieux) وصدر في باريس سنة ١٩٧٦ .

ويشتمل كتاب (باب الصمت) على ٤٦ قصيدة ، موزعة على مجموعتين : تحمل الاولىمنهماعنوان (دعوةالى ارضي ـ Invito alla mia terra) والثانية عنوان (دعوة الى سماواتي ـ Invito ai miei cieli) ويليهما تعقيب نثري للشاعر نفسه ، يتحدث فيه على شعره ، وعلى اتجاهه الشـعري ، ومفهومـه للشعر . وفي الكتاب مقدمتان : الاولى للكاتب الايطالي (غوليلمو لو كورتسيو ـ Guglielmo Lo Curzio) والثانيـة للناقـد الايطالي (جوفاني كبوتسـو ـ Giovanni Cappuzo).

ويشتمل الكتاب الثاني (في بلد الناس) على مقدمـة للكاتب (فيتوريـو فيتوري ـ Vittorio Vettori) وعلى ٤١ قصيدة ، ثم يلي ذلك تعقيب بقـلم (جوفاني كبوتسو) المذكـور سـابقاً .

والى جانب الكتب الشعرية الثلاثة اهدى الي الشاعر عـدداً من مجلـة (لقاءات جنوبية ـ Incontri Meridionali) صادراً سنة ١٩٧٥ ، وهو عدد مخصص بأكمله لدراسة شعر موتشيولي وحياته . وليس من السهل تخصيص عدد كامل من مجلة لدراسة حياة شاعر حي وشعره لولا تقدير المجلة والقائمين عليها للشاعر وشعره . وقد اشترك في هذا العدد عشرة من الكتاب والنقـاد الايطاليين ، تناول كل منهم جانباً من شاعرية موتشيولي ، ومن اتجاهاته الفنية. كما ضم العدد قصائد مختلفة للشاعر بين المقالات والدراسات العديدة .

ولا بد من تعريف قصير بالشـاعر موتشيولي :

ولد الشاعر في صقلية في الثاني من شهر آذار سنة ١٩٢٢ ، ودرس في الجامعة متخصصاً بالتاريخ والفلسفة . ثم عمل في الصحافة والنشر . وهواليوم رئيس المعهد الاقليمي لتمويـل الصناعات الصقليـة ، ورئيس المركـز الثقافي المتوسطي ، في مدينة باليرمو ، عاصمة جزيرة صقلية . ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية عمل في الحقل النقابي ، فكان بين القادة النقابيين ، وكان سكرتيرا اقليميا

لاتحاد نقابات العمال الايطالي ، واتحاد النقابات في باليرمو . واشتغل في الحقل السياسي ، فكان مستشارا وطنيا في الحزب الديمقراطي المسيحي ، وانتخب سنة ١٩٦١ مستشاراً لبلدية باليرمو ، ثم مديرا في البلدية للتضامن الاجتماعي ، ومديرا للتعليم ، ثم رئيساً لممثلي الحزب الديمقراطي المسيحي في البلدية .

وفي سنة ١٩٦٣ انتخب نائباً في البرلمان الاقليمي الصقلي ، ثم اعيد انتخابه عام ١٩٦٧ وعام ١٩٧١ ، وعهد اليه بمهام ذات اهمية كبيرة .

وفي عام ١٩٧٥ استقال من البرلمان ليشغل منصب رئيس المعهد الاقليمي لتمويل الصناعات الصقليـــة .

وخلال أعماله ومناصبه الكبيرة المتعـددة ، عمـل أيضاً استـاذاً مساعداً لدراسة الكتب القديمة في كلية الآداب في جامعة باليرمو ، وأستاذا للعلاقـــات العامة في معهد الصحافة في الجامعة عينها ، مدة ١٥ ســـنة ، كما درس علم التربية أكثر من عشر سنوات .

وفي حقل التاليف ظهر له اكثر من عشرة كتب في التربية ، وثلاثة كتب في الاقتصاد وعلم الاجتماع ، وفي علم النفس التجريبي ، والعلاقات العامة .

وأما في الشعر فقد صدرت له اربع مجموعات ، منهـا الكتابـان اللذان ذكرناهما آنفا ، وكتابان آخران هما :

١ ـ لا يستطيع أحد ان يعمل في الوقت المناسب Nessuno fa in tempo
وقد صدر سنة ١٩٧٠

٢ ـ صقلية لها شكل القلب La Sicilia ha la forma di cuore .
وقد صدر سنة ١٩٧٦

كما فاز الشاعر بالعديد من الجوائز الادبية على شعره ، وتُرجِمَ العديد من قصائده الى الفرنسية ، والمجرية ، واليونانية ، والانكليزية .

قبل ان ادخل في دراسة شعر موتشيولي ، أود ان اشير الى تعقيب له في ختام مجموعته (باب الصمت) يقول فيه :

« لماذا اكتب ؟ انني اسأل نفسي هذا السؤال ، وكأنني اتساءل لماذا التزامي كانسان ؟ » .

وهو يؤمن بأن الوجود أو عدم الوجود يتلخص كله في سؤال مباشر ، هو : « كيف يكون الانسان انساناً » فيقول : « ان طريقتي في الوجود هي ايضاً في هذا الاسلوب من البحث عن السبب ، والتعبير عنه بهذه الاشارات السوداء التي اخطها على الورق الابيض ، توكيداً « للأنا » الحيوي في الفراغ الهائل من الفضاء الابيض المحيط بنا . والواقع ان هذا هو ايضا اسلوب للتعلق بالحياة في اصدق ما فيها واعمقه : ال « نحن » ، الروح ، المقدرة على الخلق ... »

ويقول أيضاً : « ان « الأنا » الأرضي مني لا يقْتَنِع بالارض ، بل يريد شيئا اكثر ، وهذا وحده ، ولا شيء سواه ، يمكن ان يكون وجودي » .

واما عن شعره فيقول :

« خلف كل صورة شعرية فضاء ، يملأه القارىء بذوقه الخاص ، وفقا للأصداء التي توقظها فيه القصيدة ، مثلما تستدعي الموجة الموجة في البحر . وهذا ما ادعوه بالقطبية المزدوجة للتعبير الشعري ، الذي يعرف الشعر الحقيقي كيف يخلقه في موضع علوي ، يتجلى فيه للانسان بعد ثالث في رؤية كلية وديناميه » .

ويقول ايضاً :

« أن الشعر يمكن أن يكون وسيلة لدعوتنا الى انسانية الانسان ... والكتابة تعني التزاما بأن نكتب باعتبارنا الانساني لا الادبي ... والالتزام بالكتابة يعني أن يشارك الانسان بدمه ولحمه ، وبكل نفسه ، في حياة الناس ... » .

* * * * *

هذه المقتطفات من تعريف الشاعر نينو موتشيولي للشعر ، ولشعره خاصة ، كان لا بد من أن اوردها ههنا لكي نرى بعدئذ هل التزم الشاعر حقا بهذا التعريف الانساني للشعر في قصائده ؟

ولننظر الآن في بعض ما قاله فيه النقاد الايطاليون .

يقول الناقد فرانشيسكو غريسي ـ Francesco Grisi في مقال له في مجلة (لقاءات جنوبية) التي ذكرتها في ما تقدم ، بعنوان (نينو موتشيولي : الانسان والشاعر ـ Nino Muccioli : Uomo e poeta) .

« ولد موتشيولي في صقلية . ومن كان صقليا فهو ابن امه الارض . . وكان موتشيولي منظما اجتماعيا . وهذه التجربة تجد في شعره موضوع اهتمامها الاجتماعي ، وهو البحث عن الحرية والعدالة . والعدالة دائما هي الامل الذي لا يبلغ الى غايته . . ولكن اذا كانت بطاقة حياة موتشيولي تعنيه وحده ـ انسانا وشاعرا ـ فلعلها هي ايضا حكايتنا نحن كذلك ، فنحن هناك في مجموعاته الشعرية » .

ويقول الناقد جوفاني كبوتسو في مقدمته لكتاب (باب الصمت) :

« ان الحزن الداخلي الذي يرتسم على وجه الفلاح ، ليسجل عناءه الطويل ، يجد في موتشيولي الشادي المخلص الذي يلاحم بفعالية تامة بين العنصر التصويري ، والصوت القوي في قلقه ، وأحيانا في سخريته . . . وهكذا يجيء الشعر صورة للحقيقة ، تعمل فيه الحقيقة نفسها كشعور ، وكتعبير ، كغناء ، وكايمان ، كما يقول ت . س . ايليوت » .

ويضيف كبوتسو قائلا :

« وهكذا لا تعود صقلية مجرد « بيوت بيضاء » أو « نساء سود » أو أيدي أناس معروقة ومعوجة كزيتونة عربية أمام موج الرياح » ، بل تصبح « معاناة من أجل العيش » .

بهذه المقتطفات من أقوال موتشيولي نفسه ومن اقوال ناقدي شعره ، نستطيع الآن أن نحدد المفاهيم والاتجاهات الشعرية التي ينطلق عبرها الشاعر في مجموعاته الشعرية . ونحاول الآن ان نبحث عن مدى التزام الشاعر بانسانيته ، ومدى شعوره بهذه الانسانية الباحثة عن الحرية والعدالة في قصائده .

وأول ما نلاحظه عندما نقرأ القصائد العديدة التي تضمها مجموعتاه

الشعريتان (باب الصمت) و (في بلد الناس) ـ وانا لم أطلع بمدعلى سواهما ـ أن الشاعر شديد الالتصاق بمبادىء الحرية والعدالة ، وبالارض الصقليـة ، وبالفلاحين الصقليين المكافحين في أقصى الظروف من اجل لقمة العيش ، ومـن أجل الخبز الاسود المر . ونلاحظ كذلك ان الكثير من قصائده يدور على التعلق بارادة الحياة ، وعلى الكفاح المستمر لاجل البقـاء .

ولعل هذه العناوين كلها هي المحاور الاساسية التي يدور عليهـا شعر موتشيولي ، حتى ليكاد القارىء يتوهم أن موضوعات الشاعر محدودة ضمـن اطار صغير . غير ان الحقيقة هي أن هذه الموضوعات المحدودة في الظاهر ، هي الحياة الواسعة بمعانيها العريضة . وماذا تكون الحياة اذا خلت من : (ارادة الحياة ، ومعاناة الكفاح لاجل البقاء ، والبحث عن الحرية والعدالة ، والتعلق بالارض والوطن ؟؟) .

من تعلق الشاعر بجزيرته ذات الطبيعة القاسية، قولهفي قصيدة عنوانها « أيتهـا الجزيـرة » :

أيتهـا الجزيـرة ،
انت وحـدك
دائمـاً
في نفسـي
كأنك الوحـدة .

* * *

يا عين البحر الحية
ويا وحـدة الشمس
ورفيقـة حبي الابدي
يا صقليـة !

ويقول في حياة الفلاحين الصقليين العنيفة والعنيدة معا ، من قصيـدة عنوانها « الفلاحـون » :

انا أعرف صمت
الفلاحين العاكفين على التعب
يُمَوِّجون الحبوب من الفجر حتى الغروب .
أنا أعرف الارض القاسية ،
الأرض ذات البثور
مثل راحات أيديهم .
أتدري ؟ انهم اشبه بالصبار ،
كلهم أشواك مزهرة .

. . .

الجسم ثابت لا يتحرك
كجذع زيتونة ،
والايدي متقوسة كالاغصان
تمسح العرق ، المالح
كأنه دموع الجنوب القاصي ،
دموع الفلاحين ...

ونحن نلاحظ هنا عبارة الشاعر ، وطريقة بنائه للقصيدة ، وكيف يتلاعب بالصور ، فيترك خلفها فراغات ـ كما حدثنا هو في تعريفه لبناء القصيدة عنده ـ لكي يفسح للقارىء المتذوق ان يكمل الصورة بما توحي به اليه ، ومما تشحن به نفسه من معان . ومثل هذا نجده في كل قصائدة تقريبا. فهو في قصيدة « ايتها الجزيرة » يقول ، مثلا ، « أنت تعرين نجوم الظلال » . . . فما هي (نجوم الظلال) هذه ؟ وكيف تعرّيها صقلية ؟ وما هي (عين البحر الحية) وما هي (وحدة الشمس) في الابيات التي أوردناها ههنا من تلك القصيدة ؟ كل هذه صور ملأى بالاحاسيس ، تمتلىء بها نفس القارىء ، وتوحي اليه بتلوين الصور الشعرية حسبما تقتضيه من ألوان .

وكذلك نلاحظ ارتباط الشاعر بحبّ الجزيرة « رفيقة حبّه الأبديّ » ،

وهو حب يعبّر عنه الشاعرفي العديدمن قصائده؛ ولم أترجممنه مع هذه الدراسة غير القليل ، الذي يغني عن الكثير ، للدلالة على تعلّق الشاعر بأرضه : بجزيرته ، وبأناسها ·

أما تصويره لقسوة الحياة ، وقسوة الطبيعة في صقلّية ، فليس بجديد على من يعرفون أدب صقلّية ، وما يزخر به من صور هذه القسوة المنيفة ، ومن صور عناد الفلاّح الصقلّي في كفاحه مع الطبيعة ، ومع الناس الآخرين · لقد قرأنا ما هو أكثرمنه سواداً في رواية (الفهد ـ Il Gattopardo) للكاتب الصقلّي (جوزيبي تومازي دي لامبيدوزا ـ Giuseppe Tom. Di Lampedusa حيث يقول بلسان الأمير فابريتسيو ، بطل الرواية ، مخاطباً الضابط الشمالي شيفالييه :

« ··· هذا المناخ الذي يرهقنا ستة أشهر متواصلة بحرارة تبلغ أربعين درجة · احسبها يا شيفالييه ، احسبها : مايو ، يونيو ، يوليو ، أغسطس ،سبتمبر، أكتوبر ··· ست مرات ثلاثون يوم شمس ملتهبة الحرارة فوق الرؤوس · ان صيفنا الطويل هذا شبيه في تجهمه بالشتاء الروسي ، ولكننا نخرج من مقاومته بأقل من حظ الروس في النجاح · أنت لم تعرفه بعد ، ولكن من الممكن أن يقال أن السماء عندنا تُنزلُ ثلجا من نار ، كما كانت تفعل بالمدن الملعونة في التوراة· وفي كل شهر من هذه الاشهر ، لو شاء الصقلي أن يشتغل حقا ، لاستنفد قوة ثلاثة أشخاص · ثم تأتي قضية الماء المفقود ، أو الذي لا بد من نقله من أماكن بعيدة، بحيث يكون ثمن القطرة منه قطرة عرق · ثم تجيء الامطار أيضا ، وهي دائما عاصفة ، تدفع السيول الجافة الى الجنون ، فتغرق البهائم والآدميين في المكان عينه الذي كان فيه الآدميون والبهائم يموتون قبل أسبوعين من الظمأ · هذا العنف في المكان ، وهذه القسوة في المناخ ، وهذا التوتر المستمر في كل وجهة ، وهذه الآثار الباقية لنا من الماضي أيضا ، وكلها عظيمة ولكنها غير مفهومة ، لأنها لم تشيد بأيدينا ، والتي تنتصب من حولنا كأشباح صماء رائعة الجمال ؛ وكل هذه الحكومات والدول التي نزلت على شواطئنا مدججة بالسلاح ، لا ندري من أي

الجهات ، فلقيت خدمة سريعة ، وكراهية سريعة أيضا ، ولكنها بقيت غيرمفهومة، ولم تفصح عن نفسها بغير الأعمال الفنية التي لا تُفهم أسرارها ، وبغير الجباية الدقيقة المتينة لأموالنا ، التي لا تلبث أن تنفق في أماكن أخرى ، كل هذه الاشياء هي التي صنعت طبائعنا ، فظلت خاضعة لحتميات خارجية ، الى جانب العماقـة المريعـــة ••• »

وأسوأ من هذا وأقسى وأشد مرارة ما نقرأه في أعمال (جوفاني فيرغا ــ Giov. Verga الروائية ، بشكل خاص ، عن قسوة طبيعة صقلية ، وأكثر من الطبيعة قسوة (الاسياد) : الاقطاعيين ، والأغنياء ، والحاكمين ، والمثقفين ــ النواب ، والمحامون بشكل خاص ، ومعهم رجال الدين ــ وكذلك تصويره للشقاء الذي لا يظل معه للفلاح أمل في بصيص من النور في كفاحه الدائم اليائس من أجل العيش •

ومثله أيضا ما في رواية (نواب الملوك ــ I Vicere') للروائي (دي روبرتو De Roberto ورواية (محادثة في صقليةConversazione in Sicilia

للروائي ايليـــو فيتوريني Elio Vittorini وفي شعر (سلفاتـــورة كوازيمودو ــ Salvatore Quasimodo ابن صقلية الفائز بجائزة نوبل سنة ١٩٥٩ ، وفي العديد من أعمال (لويجي بيرانديلو Luigi Pirandello) القصصية والروائية والمسرحية • كل هؤلاء وغيرهم وصفوا الحياة الصقلية بملء المرارة وبملء العطف على كفاح الصقليين من أجل لقمة العيش ، وكلهم من أبناء الجزيرة ، وقد عانوا فيها المرارة حتى اضطروا الى تركها ــ كأغلب الادباء من أبنائها ــ الى الشمال بحثا عن العمل والعيش ومجالات التأليف والنشر •

ومثل هؤلاء شاعرنا تينو موتشيولي ، ولكنه يختلف عنهم في شيء أساسي : وهو البقاء في الجزيرة ، والشعور الكامل مع الفلاح الصقلي في كفاحه وآلامه وعنائه ؛ فكأنه هو نفسه الذي يحمل الفأس ليكسر بها الصخور ، وهو الذي يستنبت الارض الجافة ، ولا يجد الا الكفاف اليسير من العيش • انه يكتب الشعر

ليعبر عن هذه المشاركة في الشعور وفي المعاناة ، لا ليصور ما يقع تحت بصره فحسب • وأنك لتقرأه فتحس بأن كل كلمة من قصائده الصقلية دمعة يذرفها الفلاح الصقلّي بمرارة لأجل الخبز ، أو أنة" يصعّدها وهو يلتقط أنفاسه ما بين ضربة فأس وأخرى • ولا غرابة في ذلك ، فالشاعر نقابي كبير ، عاش حياته في القيادة النقابية خذ مثلا مرثيته التي عنوانها (في جنازة بيبينو) لترى عمق الشعور مع صديقه الفلاح الشقي الذي مات وهو يعمل في الحقل :

الرابية الصلعاء •••
يلمع العرق على جمجمتها البراقة
ويبتسم ساخرا سخرية مرة
من أسراب الفلاحين الماضين كالنمل
في حنايا الوادي
خلف التابوت المحمول على الاعناق
وفي داخله الانسان الذي كان يدعى (بيبينو)
صديقي الفلاح
الذي مـات
وهو يعزق أرض سيده

ثم يمضي فيخاطب الارض ، ويتوسل اليهـا أن تحتضن جسد الراحـــل البائس بعطف وحنان ، فيقول :

يـا أمنـــا الأرض
احتضنـي جسـده
ويديـه المتقرحتـين بالبثـور اليابسـة
وابتسامتـــه
كما تحتضنـين كـل يـوم
عرق العيش من جباهنـــا •

واحتضنني كذلك دموعي ،
دموعنا جميعاً ،
على الصديق الذي غاب ...
الذي لم يعرف غير الحجارة ،
حجارة الخبز المر السوداء ،
الحجارة القاسية كراحتيه ،
والحجر الابيض الذي يغطي قبره الآن .
آمين !

....

ويشعر القارىء بحرارة الصدق في لوعة الشاعر على الملاح الراحل . ومن المؤكد أن موتشيولي لا يرثي (بيبينو) لأنه كان فلاحاً بائساً من جزيرته الشقية . وبهذا المعنى فان كل فلاح صقلّي هو صديقه ، واكثر من صديق له ، لأنه أخوه في الارض .

واما البحث عن الحرية والعدالة فيجده القارىء في أكثر من قصيدة من هذه القصائد العديدة التي سيجدها مترجمة فيما يلي ، وكلها تعبر عن انسانية تبحث عن نفسها في مسارب الحياة . ان شعر موتشيولي عميق في انسانيته حقاً ؛ والشاعر يكتبه ، لا باعتباره أديباً فحسب ، بل يكتبه بانسانيته . والاديب ان لم يكن « انساناً » قبل كل شيء ، فما أدري أين يكون موضعه ، وماذا يمكن أن يكون ! ...

ولن أمضي في الحديث ، ولا في التمثل بشعر نينو موتشيولي ، بل أقف هنا لأترك القارىء مع الشاعر مباشرة ، فذلك خير من أي تحليل أو تقديم .

١ ـ من مجموعة (باب الصمت) *

١ ـ أنت لا تعرف صقلّية

TU NON CONOSCI LA SICILIA

أنت لا تعرف صقلّية ،
البيوت البيضاء ،
والنساء السود ،
وأيدي الرجال المعروقة
كالزيتون العربي المتقوس
بفعل العاصفة

* * *

أنت لا تعرف هذه الجزيرة ،
عناء العيش ،
وتكاتف الخبز والالم ،
والبغض/الحب لمن يعيشون
مع سخرية الماعز *

* * *

أنت لا تعرف العرق المتصبب
في أيام الصيف الطويلة
والشمس ، الشمس القاسية
التي تنير كل قرنة معتمة ،
والتي لا تسمح للقلب بلحظة
لا تنقضي في معرفة الالم *
وحين تهب ريح السموم
تتنفس ترابا الى أعماق النفس
وتشعر بأنك صحراء
لا ماء فيها ولا ثمر ،
تتحاور مع بيرانديلتو
ما بين سراب البحر
والاحلام الملمرة *

...

أنت لا تعرف الكفن
الذي يلف في عمق الظلام
النفس القاحلة
حين يهبط الى الاعماق
ليحفر في النفس
بفأس ال « لماذا ؟ »
وحين تجيء الريح الشمالية الشرقية
فتقوس الانف
أمام بيوت الفقراء
وتعصف هازئة

بين قرميد الاكواخ الهشم ،
تودّ لو تبصق اللعنة على كـل شيء
وتمضي
بعيدا ، في عالم طوباوي
تنفتح فيه طريق أخرى
في دنيا من العمل .
...
ولكنك لا تستطيع
أن تبقى بعيدا ،
بل تحس بانك زيتونة ،
تحس بانك شجرة صبّار ،
تحس بانك رنين في ناي ،
ومن بين ثنايا الضمير
تعرف الامتياز الكبير
في أنك ولدت جزيرة
عطشى دائما الى المجهول ؛
وكل يوم من أيامك
ممتلىء بالاعتزاز
بمعجزة كونك
انسانا ...

٢ ـ الفـــلاحـــون ـ
CONTADINI

أنا أعرف صمت الفلاحين
العاكفين على التعب
يموّجون الحبوب من الفجر حتـــى
الغروب
أنا أعرف الارض القاسية ،
الأرض ذات البثور
مثل راحات أيديهم .
اتدري ؟ انهم أشبه بالصبّار ،
كلهم أشواك مزهرة .
فاذا ما بلغت قلوبهم ...
فانهم يبدون وكأنما هبطوا من نجوم
بعيـــدة
الى دنيانا .
وهم ما يزالون يعتقدون بأن القلب
ما يزال يخفق بالحب ،
ويظنون أن الكرامة والشرف
ما يزال لهما قيمة .
لا يعلمون اذن انه ليس من المدنية
أن يتصرفوا بهذا الشكل ، في عصرنا
هذا

الذي يوزن كل شيء فيه
بقبّان النجاح ؟
والأسرة ؟
لقد أوضح لنــا فرويد
كيف يفسر الجنس الاحساس ·
والكرامـــة ؟
كلمة غريبة · يا للحماقة !

* * *

ان المساء البلوري
ما يزال هناك على حصباء الجدول
وإن يكن في انحداره
يتعكر ·
والجسم ثابت لا يتحرك
كجذع زيتونة ،
والأيدي متقوّسة كالأغصان ،
تمسح العرق ، المالح
كأنه دموع الجنوب القاصي ،
دموع الفلاحــين ·
وحين تهب ريح السموم
والملابس المنشورة
على واجهات البيوت البيضاء ،
تردد حركات الريح ،
يرفعون الايدي العريضة
ذات العروق المنتفخة
كأنها سياجات التعب الزرقاء ،
ويسألون الله أن يعينهم ،
اليوم وكل يوم ، على جعل قلوبهــم
تخفق ·

٣ ـ ليلــة صقليّة

NOTTE SICILIANA

في الليل ، على صرير الجنادب ،
الرجل الذي يعزف على الناي
وهو جالس على عربته التي تتدحرج
على الطريق الترابية
يعدّ النجوم ، ويعاود عدّها واحـدة
واحدة
وهي تنظر الى صورتها في مرآة مياه
الجدول ·

* * *

القمر في هذه الليلة
يبدو لي كأنه فلك
تسبح وحيدة ، وتمضي

نحو الانوار البعيدة في المدينة •
انه يطير خفيفا ، تحمله الرياح
وأريج نوّار البرتقال •
وأستلقي على البساط الأخضر
فاحس بأن جميع النجوم تجيء لملاقاتي •
وبين ضياء القمر
الذي يرتعش هزيلا بين الأوراق ،
وهذا الليل الساجي

يمرّ قيد غريب •
أسمع غناء الوتر الوحيد على مهل
يتلاشى بعيدا بعيدا
واشعر بأنــه يضرب لي موعدا
على هوامش الزمن •
• • •
حتى القمر وحيد هذه الليلة
يطوف على مركبته الكبيرة بين النجوم

٤ ــ عنب الـــزبيب
LO ZIBIBBO

انّهــا لأشعّة مــن شمس
في مهبّ الريـــح ،
والعنقـــود
شبكـــة حـريريّة •
وحـــين تشمّ عبـيره
تشعـــر بالنشـــوة :
فكيف بــك اذا ما تناولته ؟!
انّه عنب الــزبيب •
حـين تـرى فـم أنثى
يقطــع منــه خصلـة

وقطـــرات رحيقـــه
تسيل عـــلى جانبي فمهـــا
كأنها دموع في لحظـــة غرام ،
ترى عندئـــذ ولادة
الشمس في البحـــر ،
وقلبـــك
يغنّي للربيـــع
لأن الـــزبيب
هــو ثمــرة الحبّ •

٥ ـ عند سفوح أتنا

ALLE PENDICI DELL'ETNA

يرتجف جسد الأرض الأخضر
لطعم اللحم البشريّ الأبيض ،
فهو طعامها منذ الأزل .
والبركان المريضة لثته
رشّ أضراساً صفراً وسوداً
فملأ بها فمه الغوليّ الذي يعيش
على اللحم البشريّ

* * *

ايها الآن ساعة التحية،يا أمي الأرض.
واذا كان صدر الأنثى
يعطي معنى الرجاء
فانّ وجهك الأخضر يخفي
رغبة الموت .

أم تراها رغبة الحياة ؟
وماذا يهمّ ؟
أوليست الحياة هي
تتمّة الموت، وهو الذي يعطيها معناها؟
وهؤلاء القرويون الراسخة جذورهم
على الجبل

والمصمّمون دائماً على البقاء ،
وعلى أعادة اللون الى السواد الذي
لا شكل له

والذي يلفّ كلّ شيء : الناس والمدن،
أليس ذلك منهم ارادة بقاء ،
ولو أنهمفي النهاية ينتهون الى الموت؟؟

٦ ـ مدينة مسّينا

M E S S I N A

بيضاء كالقمر ،
مقوّسة كالهلال
على البحر .
تاريخك ضحيّة للزمن ،
ماضٍ خَرِبٌ

كهذا الحيّ الذي لا تاريخ له .
النجوم تقذف كالنوافير
دفقات من نور
تبدو في السماء السوداء
مثل

جراح ارضــك :
الجـراح التــي تعـرف كيف تغـلّ
الثمــار دائماً
بفعـل ارادة الحيــاة
لدى أبنائـك المشرّدين •
انهم يعرفون ذلك ، يعرفونه
من الريح التي ضلّت الدروب ،
هـذه الريح التي تهبّ ،
ولكنّها تظلّ فيهم أبداً حنيناً للعودة•
صيّاد الســمك

الذي يترّقب بصنّارته سمكة السيف
أشبه بمؤذن على مئذنته ،
ويعرف أن العدم الابدي بالموت
انّما يولد من الحياة •

• • •

بيضـــاء كالقمـــر
مقوّســـة
كالهـــلال
عـــلى البحـــر •

٧ ــ بـــاب الصمت

LA PORTA DEL SILENZIO

على حفيف أشجار الليمون الخـافت
ينزل صـوت القمر الأبيض ،
ويرقد على الميـاه البطيئة الهامسة
فِكرُنــا الخامـــل •
وما نفع الكلام ؟ انّ الكلمـة
لهي صريـــر حـــادّ •
هنا ، الى جانب أنهار الأصل القديم ،
قل لي ، هل في الوجود شيء غير فانٍ؟
الـدروب الواضحـة ، والشجـيرات
القليلة الارتفاع ،

والرمال ، والبحر الأخضر ، والخضرة
كلّهـــا
في الدروب العالية ، وخضرة المسك
ولِلاب الجدران ••• هي تذكارات ،
تذكــارات تغوص
في هذه الوحدة العميقة المطرة •
والفكــر يضطـرب في
سجن الكلمـــات الضيّق ، وعبثاً
يـدقّ عـلى باب الصمت المغلق •
ستبقى الكلمـة هي الاثم
وكلّ ما عـداها هباء يزول •

٨ ـ مقعد الحديقة العامة

LA PANCHINA DEL GIARDINO PUBBLICO

على هذا المقعد في الحديقة العامة
كم من ليلة حاول أن ينام
ذلك البائس الذي طردته المدينة ؟
ربّاه ! لم تعد أنوار السماء كافية
لتشيع النور في النفس المظلمة ،
نفس ذلك البائس الدائم التسآل :
لماذا
ينبغي أن يوجد
الجائع ؟

٢ ـ من مجموعة (في بلد الناس ـ NEL PAECE DEGLI UOMINI)

٩ ـ في بلد الناس

بين عروق المرّار والزعتر
وبين أشجار السنديان والخرّوب
يدرس الفلاح بنورجه الأمل
على سنابل الشقاء .
أزاهير فجر أزرق
تحرّك أنفاس الصباح
بكلمات راجفة ،
وأوراق الأشجار المتسلقة
المضطجعة تحت الشمس
تتعربش على قلوبنا
نحن أبناء الجنوب ،
فتضمد جراحها ،
الجراح المتورمة بالصديد الكريه ،
وتمنحها ظلالا
من الرجاء .

* * *

لا تصدق كل ما يقولون ،
فكل ذرة تتنشقها ،
وكل ما هو جميل في الطبيعة
وكل ما هو قبيح
كان في وقت ما انسانا ....(١)

(١) يذكرنا هذا بقول شعرنا المعري ،
خفف الوطء ، ما اظن أديم الارض
الا من هذه الاجساد
(المترجم)

١٠ ـ سـؤال

DOMANDA

في الضباب تضمحل
صور أصدقائي المضطربة ،
الاصدقاء الذين ذهبوا الى الأبد .
أسمع فرقعة العربة السوداء
والجوقة التي ترتل تراتيم الجنازة ،
وتتكسر النجوم على الرصيف
فلا أعود أرى غير ظلال ناقصة
لنور خافت
لا يلبث أن ينطفىء .
حبات صغيرة من الظلال
تتحدث دائماً لدى التذكار .
يا الهي ، يا الهي !
أحقاً أنك لا تستطيع أن تصنع شيئاً
لما ينتهي ولا يعود ؟

١١ ـ أيتها الجزيرة

ISOLA

أيتها الجزيرة ،
أنت وحدك
دائماً في نفسي
كأنك الوحدة .
فليغبطك البحر
بلمسات ناعمة عابرة
او فليهاجمك
بأمواجه الهائجة القارضة ،
فلن تتغيري أبداً
من وجودك
ومن حضورك الذي لا يتكسر

■ ● ●

موجات الصباح النشيطة
تفرش الندى
على طريقك
البحريّ والملحيّ ،
وطحالب الغروب
تطفو بين الأنوار الأخيرة

كشعر امرأة غريق ...

• • •

على أوتار عابقة الأنفاس
تغني الريح أغنية أشجار الليمون
وأنت تكتسين بطيور الفضاء ،
وأنت تعرّين نجوم الظلال ،
وأنت تشقين أغصان الغابات
على نسمة نور أبدية !
يا عين البحر العيّنة ،
ويا وحدة الشمس ،
ورفيقة حبي الأبدي ،
يا صقلّية !

١٢ ـ في جنازة بيبّينو

AL FUNERALE DI PEPPINO

الرابية الصلعاء
والتي لا باروكة عليها ،
لتغطّي بها عروقها المتناثرة ،
يلمع العرق
على جمجمتها البرّاقة
ويبتسم ساخرا سخرية مرة
من أسراب الفلاحين الماضين كالنمل
في حنايا الوادي
خلف التابوت المحمول على الأعناق ،
وفي داخله الإنسان الذي كان يدعى
(بيبّينو) (١)
صديقي الفلاح
الذي مات وهو
يعزق أرض سيّده

• • •

لقد انتهيت أيها الصديق
انتهيت من شحن
العربات بالقمح الصلب
وأنتِ يا أمنا الأرض
احتضني جسده ،
ويديه المتقرحتين بالبثور ،
وابتسامته
كما تحتضنين كل يوم
عرق العيش من جباهنا ،
واحتضني كذلك دموعي ،
دموعنا جميعا ،

---

(١) بيبّينو هو تصغير اسم (جوزيبّي) أي (يوسف الصغير)

على الصديق الذي غاب :
على بيبّينو ،
صديقي القروي ، الفلاح
الذي لم يعرف من الجنوب غير الحجارة ،
حجارة الخبز المر ، السوداء ،

الحجارة الهزيلة تحت ضربات فأسه الكبيرة ،
الحجارة القاسية كراحتيه ،
والحجر الأبيض الذي يغطي قبره الآن ،
آمين !

١٣ ــ كودّوريدّا (١)

CUDDUREDDA

رفعوك من تحت الانقاض
وكانت يداك الصغيرتان البيضاوان
مسترخيتين ؛
وراسك المنحني كالزهرة
كان مقطوعا من اصله ،
ياكودّوريدّا .
في عينيك تتقدم
ظلال حزينة جوفاء
(يا لتلك النظرة ، المأساة الأبدية !)
كانت أمك تبحث عن ابتسامتك ،

وكانت ماتزال تريد أن تسمع الثرثرة
من طفلتها ، منبع حبها ...
ولكن الموت كان اقوى منك ،
ياكودّوريدّا المحترقة .
وها هي الريح تهمس بخفة
على قبرك الصغير ،
وتغني لك اغاني الحب ،
ولكن بصوت خافت خافت
لئلا توجعك ...

(١) كودّوريدّا ، اسم نوع من الحلوى الصقلية ، ولكنه هنا اسم طفلة عمرها ست سنوات ، وجدت ميتة بين الانقاض بيتها من اثر زلزال عام ١٩٦٨ ، الذي دمر قريتي مونتيفغو ، وجبليما .

١٤ ـ أيتهـا الحـرّية

O LIBERTA' !

أيتها الحرية
المصوغـة على مهل ،
ونادرا ما يُعرف مذاقهـا ،
انكِ أمامي بلونك الأبيض ،
وأحسّ بصدغي ينبضـان
برطوبتـك
المصنوعة من الدموع
والمصنوعة من الالم ،
والمنسوجة أيضا من الدم والحب .
• • •

لقد كنت حبي الأول ،
وكنت عزيزة وثمينة .
فاسمعيني . وددت لو يهبني الله ،
عند النفس الأخـير ،
ان اوجه اليـك
آخر فكر من أفكاري
تحية أخـيرة من الجسد
الذي يتحرر أخيرا لكي يصعد
الى برج الصمت ...

١٥ ـ عنـد الفجـر

ALL'ALBA

عند الفجر
يتعرّى الصمت
من آخر همسات الليـل ،
فيشبـه ما يبقى في النهايـة
في قبضة اليـد .
ويسود صمت عـمـار ،

انه عُريُ الصبـاح الأبيض .
لحظـة ،
ثم يقدّم الربيـع
حقولـه
بأقدام من عشب
وأيدٍ مـن أجنحـة ،
وصوت كالمناغاة .

وبريشة من ذهب
تصبغ الشمس
النهـــار الجديـــد
ثـم تنشره في الريـــح
كغسالة غـــير محتشمـة •
وحين يشتعل مصباحها
دون رأفـــة ،

تقلب عظـــام الأرض
عظمـــا فعظمـــا
بغضب لا يهدأ ،
وتمد للانســـان
يومــه المعتـــاد
في المجتمـــع
الذي لا يجتمـــع •••

١٦ ــ الـربيـــع
PRIMAVERA

يطير الربيع من جناح الى جناح
ومن زهرة الى زهرة ، نحو البحر المالح
ويطير الهواء في السماء ، والهواء الطلق
يلعب بين الحشائش النديانة •
ماأروع يوم الفرح هذا ، وما أجمل
شباب العالم اليوم ! أسمعك تهمس
في كل خيط عشب ، وكل تفكير

يبدو لي صافيا كاليوم الاول •
الربيع يطير من جناح الى جناح
ويطير الهواء في السماء ، والهواء الطلق
يعبث في خفة بالشعر المتموج
شعر الأرض الذي يموج بالأمل •
انه يومك يا رب • واليوم أراك
في شباب النور ، وفي حلاوة الهواء •
وأشعر بأنني أنا نفسي مصنوع من
ربيـع •

١٧ ــ سـعادة

FELICITA

شجرة صغيرة على الثلج ،
ولطخة حبر
على ورقتك البيضاء .

اللطخه عيب ، ومع ذلك فان فيهـا
سعادة ...

★ ★

١٨ ــ الفجـر

ALBA

يجيء الفجـر
بسنتـه
الملأى بالندى
والربيـع

. . .

يجـيء الفجـر
بمثـل حيـاء
فتـاة
تحلم بالحـب

. . .

وتولد الشمس
عاليـة في السمـاء

كزهـرة
على ساقهـا

. . .

ورفرفة الأجنحـة
مـن حولنـا .
يبدو أنه مخاض
اليوم الجديـد .

. . .

يولد القلب
بالرجـاء .
فانهض أيهـا الانسان
وابدأ رقصتـك .

١٩ ــ وصيّــة

TESTAMENTO

أترك للريح صوتي
وللهواء أترك غباري ،
وأمـــا ألمي ،
ألمـي الأرضي ،
فلمن أتركـــه ؟

للندى سأترك الدموع ،
وقد يأخذ قوس قزح البسمات ،
وأمـــا حبـي ،
حبي الأرضي ،
فلمن أدعـــه ؟

* * *

٢٠ ــ فصـــح

PASQUA

أسير في الحقول
فيجري في قلبي
قصيدٌ حارٌ :
أنه غصن مزهر تناولتـــــه
من شجرة لوز منوّرة

أيها الاله القائم من الموت ، والساطع كالشمس ،
أصحيح أنني أنا أيضا سأقوم مـــن الموت ؟...

* * *

بيتر زوندي

الدراما وأزمتها*

ترجمة : د . أحمد حيدر

نشأت دراما الأزمنة الحديثة في عصر النهضة • وقد كانت مجازفة فكرية لذلك الانسان الذي عاد الى نفسه بعد انهيار البناء الفكري للقرون الوسطى كما كانت الواقع الادبي الذي اراد هذا الانسان أن يؤكد نفسه به وان يراها فيه ، وتم ذلك بتقديم عرض أدبي يعبر عن العلاقات القائمة بين البشر أو الأفراد فحسب (١) • لقد دخل الانسان عالم الدراما بوصفه انسانا يعيش ويتفاعل مع الآخرين • ولقد بدا لـه مجال العيش المشترك هـذا جوهريا لوجـوده الواقعي ، فالحرية والالتزام والارادة والحسم غدت من أهم ما يحدد ماهيته • أن «الموضع» الذي أحرز فيه الانسان تحققا دراميا كان فعل التصميم الذاتي • واذا ما صمم المرء على أن يكون واحدا ممن يعيش معهم فقد تكشف عالمه الداخلي وأصبح حضورا دراميا والعالم الذي يعيش في محيطه قد صار بتصميمه على الفعل منسوبا اليـه فبلغ هـذا العالم بذلـك ، لأول مرة التحقق الدرامي • الا ان كـل ما كان داخل هذا الفعل أو خارجه ظل غريبا عـن الدراما : (سواء في ذلـك التعبير ومـا لا يمكن التعبير عنه ، النفس المغلقة والفكرة المستتبة من الذات ولا سيما ما لا تعني به اي عالـم الاشياء الصامت)طالما انه لم يدخل بعد مجال الصلة القائمة بين الأفراد •

في قالب هذا المجال صيت جميع المواضيع الدراميـة مثلا" الصراع بين العـاطفة والواجب في

(*) الفصلان الأول والثاني من كتاب ، نظرية الدراما الحديثة ، لمؤلفـه بيتر زوندي نشر لأول مرة عام ١٩٥٦ (المترجم) •

(١) قارن فيما يلي : هيغل ، محاضرات عن علم الجمال ، الأعمال الكاملة ، الجزء الرابـع عشر ، ص ٤٧٩ وما يتبع •

موقف « سيد » (٢) بين أبيه وحبيبته أو المفرقة الهزلية في الحالات الموارية والناشئة من العلاقات بين البشر كحالة قاضي القرية ادم(٣) أو اللحظة المأسوية في نمو شخصية الافراد كما تتجلى في الصراع الفاجع بين الدوق ارنست والبرشت واغنس بيرناو (٤) ٠

كان الحوار الوسيلة اللغوية لاظهار عالم العلاقات بين البشر ٠ واصبح في عصر النهضة ، بعد الغاء المشهد التمهيدي والجوقة والمشهد الختامي ، وربما لأول مرة في تاريخ المسرح ، العنصر الوحيد المكون للنسيج الدرامي (الى جنب المونولوج الذي ظل هامشياً ولم يتألف منه الشكل الدرامي) ٠ وبذلك تختلف الدراما الكلاسيكية عن ماساة عصر الاوائل (اليوناني) وعن التمثيلية الكهنوتية في القرون الوسطى كما تختلف عن مسرح الباروك العالمي وعن قطع شكسبير التاريخية، ان سيطرة الحوار المطلقة أو بالأحرى هيمنة السجال الكلامي بين الناس في الدراما تعكس واقع أن الدراما لا يمكن ان تقوم ألا عبر العرض الادبي لمجال العلاقات القائمة بين الافراد وانها لا تعرف سوى ما يشع في هذا المجال ٠

كل هذا يدل على أن الدراما عالم من الجدل متكامل مغلق لكنه حر ومتجدد في كل لحظة ٠ وانطلاقا مما تقدم ينبغي علينا فهم كل ملامحه الأساسية ، التي سنعرض لها الآن ٠

ـ الدراما مطلقة . وهي ، لكي تنشأ صفة خالصة اي وضع درامي ، يجب أن تتحرر من كل ما هو خارج عنها ٠ فهي لا تعرف شيئا خارجا عنها ٠

مؤلف الدراما هو في الدراما غائب ٠ وهو لا يتكلم بل يصنع السجال الكلامي ٠ والدراما لا تكتب بل توضع ٠ فالكلمات التي تقال فيها هي جمل او احكام متفرقة تصدر عن المؤلف وتثبت فيه ، ولا يجوز اعتبارها بأية حال نابعة من المؤلف ٠ فهي لا تخص المؤلف الا بوصفها كلا ٠ وهذه العلاقة لا تتعلق بصورة أساسية بكون الاثر درميا ٠

وتبرز الدراما امام المتفرج في مطلقية مماثلة ٠ فيما أن الترجيع الدرامي ليس قول المؤلف فهو أيضاً غير موجه الى المتفرج ٠ فهذا الاخير يشهد القول الدرامي أكثر مما يتلقاه : يشهده صامتاً، مكتف اليدين وغير مستعد لاستقبال أي انطباع من اي عالم آخر ٠ الا أن على سلبيته الكلية أن تتحول (وعلى ذلك تبنى المعايشة الدرمية) الى فعالية لا عقلية : فمن كان متفرجاً ينجرف الآن الى

(٢) « سيد » تسمية مشتقة من « السيد » العربية سمي بها البطل الاسباني القومي رودريكو دياس الذي تعاه الملك الفونس السادس فعاش حياة التجوال والفروسية (المترجم) ٠

(٣) في مسهاة هاينريش فون كلايست « الجرة المكسورة » (المترجم) ٠

(٤) فتاة من عامة الشعب تزوج منها سراً الأمير البرشت الثالث البافاري فلما علم أبوه بذلك اتهمها بالسحر وأمر باغراقها في نهر الدانوب (المترجم) ٠

الجو الدرامي ويصبح نفسه المتحدث (بلسان كل الأشخاص) • والعلاقة بين المتفرج والدراما لا تعرف سوى الفصل التام أو التطابق التام ، فهي لا تبنى على أساس اقتحامه لها أو مخاطبتها له•

وشكل المسرح ، الذي أوجدته دراما عصر النهضة والعصر الكلاسيكي ، والذي كثيراً ما عبر بأنه شبيه بمسرح « صندوق الدنيا » ، هو الشكل الوحيد الملائم لطبيعة الدراما وينم عنها في كل ملمح من ملامحه • فهو لم يحتو على ما يصله بمكان المتفرجين (كالأدراج مثلا) ، كما لا تبرز الدراما أمام المتفرج بشكل تدريجي • ولا يرى المتفرج شكل المسرح أي لا يقوم هذا الشكل ، الا بعد بداية العرض ، وفي أغلب الاحيان بعد بدء الحوار : وبذلك يبدو وكأنه من صنع التمثيل المسرحي ذاته • وعند الختام ، عندما يسدل الستار ، يغيب شكل المسرح عن ناظر المتفرج ، وكأن العملية التمثيلية تأخذه معها مرة أخرى للدلالة على انه تابع لها • والهدف من اضاءته لمقدمة المسرح هو اظهار العرض المسرحي وكأنه يشع هو نفسه الضوء على خشبة المسرح •

ومن عوامل تحقق مطلقية الدراما أيضاً المقدرة الفنية التي يتحلى بها الممثل • أما الصلة بين الممثل ودوره فلا يجوز أن تظهر، بل يجب أن يتحد الممثل والممثل ليكونا معاً الانسان الدرامي•

ويمكن على وجه اخر التعبير عن مطلقيـــة الدراما بصيغة أخرى وهي : ان الدراما أولية ـ أصلية فهي ليست عرضـاً ثانوية لشيء (أولي) ، بـل هي التي تعرض نفسهـا وهي نفسها ما تعرض • كما أن حدثها وكل ترجيع فيها هو « أصلي » ويتحقق بمجرد حدوثه •

والدراما لا تعرف الاقتباس ولا التنويـع • فالاقتباس من شانـه ان يجعلها مرتبطة بما يقتبس ، والتنويع يضع خاصتها من حيث هي ، أصلية ، أولية أي « حقيقية » موضع الأخذ والرد ويجعلها (كتنويع لشيء ومن ضمن تنويعات أخرى) في الوقت ذاته ثانوية • علاوة على ذلك يفترض عندئذ وجود مقتبس أو منوع ترتبط بأحدهما •

الدراما أولية ـ أصلية وهذا هو أحد الأسباب في اعتبار المسرحيات التاريخية « غير درامية » • فمحاولة اخراج شخصية « لوثر ، المصلح » على المسرح تحمل ضمناً علاقة مع التاريخ • ولو تسنى لنا حمل لوثر ، في حالة درامية مطلقة ، على التصميم على اصلاح العقيدة ، لكنا اذ ذاك قد أنجزنا دراما الاصلاح • لكن تبرز هنا صعوبة أخرى : فالظروف الموضوعية المسببة للتصميم تتطلب معالجة ملحمية ـ روائية ـ ان تفسير الاصلاح الديني بمجال العلاقات الانسانية بين الأفراد الذي عاش فيه لوثر قد يشكل بالنسبة للدراما الامكانية الوحيدة لتحقيقها ، الا انه يظل غريباً ، كما هو مفهوم ، عن مقاصد قطعة تدور عن الاصلاح الديني •

وبقدر ما تكون الدراما أصلية وأولية فهي تظل تتحرك زمنياً في اطار الواقع الحاضر لكن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال سكوناً وجموداً ، بل يدل على نوع خاص من مجرى الزمن الدرامي • ينقضي الزمن الحاضر ويتحول الى ماض انه بوصفه حاضراً ليس حاضراً بعد • ينقضي الحاضـر

بعد ان يعجز تحولا جديدا هو انبثاق حاضر جديد من نقيضه الحاضر الزائل • ومجرى زمن الدراما هو تسلسل مطلق للحاضر • فما دامت الدراما مطلقة ، فهي تضمن ذلك وتنشيء زمنها بنفسها • لذلك يجب ان تحتوي كل لحظة في داخلها على نواة المستقبل ، اي انها « حاملة المستقبل » (٥) • ويغدو هذا ممكنا بفضل بنيتها الجدلية التي تقوم على اسس الصلة الانسانية القائمة بين الافراد •

من هذا المنطلق تنفهم من جديد متطلبات الاعداد المسرحي المتعلقة بوحدة الزمن • ان التوزع الزمني في المشهد موجه ضد مبدأ تسلسل الحاضر المطلق لان لكل مشهد قصة سابقة واخرى لاحقة (ماض ومستقبل) خارج الاطار المسرحي • وهكذا تصبح المشاهد المختلفة نسبية بتعمق بعضها ببعض • يضاف الى ذلك ان تسلسل المشاهد ، الذي يولد كل مشهد بموجبه المشهد التالي (الملائم هنا للدراما) ، هو وحده الذي لا يقتضي ضمنا وجود خبير المونتاج ان «حذف ثلاث سنوات» (سواء نوه أم لم ينوه به) يفترض وجود الانا الملحمي – الروائي ، ثمة شيء مماثل في العنصر المكاني يبرر مطلب وحدة المكان • فالمحيط المكاني يجب أن ينعزل (شأنه شأن الزمني) عن ادراك المتفرج • بهذا الاجراء فقط يتكون مشهد مطلق ، اي درامي • وبقدر ما يتزايد تبدل المشاهد بصعب هذا العمل • علاوة على ذلك فان التوزع المكاني (كما هو الحال في الزمني) يفترض ايضا وجود الانا الملحمي – الروائي • (كمثال : « لنتخلف وراءنا الآن المتمردين في الغابة ولنبحث عن الملك المفصل في قصره • »)

ان الشكل الذي اعتمده شيكسبير يختلف قبل كل شيء ، كما هو معلوم ، بالمقطع الامتن عن الشكل المستخدم في الكلاسيكي الفرنسي • لا ان تسلسل مشاهده المتفكك والمتنوع الامكنة ، يبقى ان يعزى الى التاريخيات ، التي يقدم فيها راو (قارن مثلا هنري الخامس) يقوم مقام الجوقة ، الفصول المختلفة الى الجمهور ، وكأنها فصول في مؤلف دريختي شعبي •

وعلى أساس مطلقية الدراما أيضا يقوم مطلب حذف الصدفة ، مطلب تفسير البواعث فالعرضي يأتي الى الدراما من الخارج • فاذا ما فسرت بواعثه فقد يبرر ويفسد من ثم الى جذر الدراما •

واخيرا فان الدراما ككل ذات اصل جدلي : فهي لا تنشأ بفضل الانا الملحمي – الروائي النافذ الى صلب العمل المسرحي ، بل تنشأ دائما عن طريق الحفاظ على السجال الدائر في مجال العلاقات بين الافراد ، المنجز تارة والمهدم تارة أخرى والذي يتحول في الحوار الى لغة • وايضا من هذه الرؤية الاخيرة يعتبر الحوار حامل الدراما • فامكانية تحقيق الدراما تقتضي امكانية تحقق الحوار •

---

(٥) قارن تعاليم الأسلوب الدرامي • في كتاب اميل شتايغر مفاهيم الشعر الاساسية زوريخ ١٩٤٦ •

أزمة الدراما

تعني الدراسات الخمس الأولى بالكتّاب المسرحيين التاليين : إيبسن (١٨٢٨ ــ ١٩٠٦) ، تشيخوف (١٨٦٠ ــ ١٩٠٤) ، ستريندبرغ (١٨٤٩ ــ ١٩١٢)، ميترليك (١٨٦٢ ــ ١٩٤٩) وهاوبتمان (١٨٦٢ ــ ١٩٤٦) • ذلك لأن البحث عن منطلق للحركة المسرحية الحديثة لا بد وأن يبدأ بمفاعلة أعمال القرن التاسع عشر المنصرم مع ظاهرة الدراما الكلاسيكية المنوه بها آنفاً •

بذلك يطرح نفسه طبعاً السؤال عما اذا كنا ، بسبب ارجاع كهذا ، لا نقع وراء أهدافها التاريخية في عقبة العملية التي رفضناها في المدخل الآنف والمتعلقة بالأدب النظامي ذي المعايير التقليدية • لأن ما حاولنا أن نصف في الصفحات السابقة بأنه الدراما التي نشأت في عصر النهضة يمكن ادراجه حتماً تحت مفهوم الدراما التقليدي ،وهو يطابق ما علّمته مراجع الفن المسرحي (مثلا مؤلف غوستاف فرايتاغ) واتخذه النقاد في البداية مقاييس للحركة المسرحية الحديثة ، ولا يزال يُقاس بموجبه بين حين وآخر • لكن الأسلوب التاريخي ، الذي يسمى الى أن يُرجع الى هذا ، الذي أصبح معياراً ، تاريخيته ويجعل الشكل المجسّد له ينطلق من جديد ، لا يجوز أن يتهم باخفاء الحقيقة وبالجمود ، اذا ما أدخلت الصورة التاريخية للدراما ، على الرغم من ذلك ، الى عالم الأدب المسرحي في فترة الانتقال الى القرن الجديد • لأن شكل الدراما هذا لم يكن حوالي عام ١٨٦٠ المعيار الشخصي للمنظرين فحسب ، بل عكس أيضاً في الوقت ذاته المستوى الموضوعي للأدب المسرحي • وما أوجد الى جانبه وأمكن أن يوجه ضده ، فهو اما أنه ذا طبيعة تقادم عليها الزمن أو أنه طرق مواضيع معينة •

وهكذا لا يمكن فصل الشكل « المفتوح » في تاريخيات شكسبير عن الشكل « المغلق » المقابل له في الكلاسيكيات ، وكل ما أخذ به في الأدب الألماني بصورة ملائمة ، كانت له مهمة لوحة تاريخية (مثلا مسرحية غوتس فون بيرليشنغن ومسرحية موت دانتون) •

ان العلاقة التي تقدم فيما يلي ليست ذات صبغة تقليدية محددة المعايير ، بل ينبغي أن تستوعب الصلة التاريخية ـ الموضوعية • وهذه الصلة بشكل الدراما الكلاسيكية لدى الكتّاب الخمسة تختلف من واحد لآخر • فهي لدى ابيسن لم تكن نقدية : اذا لم يحرز ابيسن شهرته من خلال براعته المسرحية • الا أن هذا الكمال الخارجي يخفي أزمة داخلية في الدراما • وتشيخوف يتبنى أيضاً الشكل التقليدي • لكنه لم يعد يملك الارادة الصلبة للوصول بالمسرحية الى درجة الكمال (التي بلغتها الدراما الكلاسيكية) • وفي الوقت الذي يقيم تشيخوف بنياناً شاعرياً سحرياً فوق الأساس التقليدي الموروث ـ صحيح أنه يفتقر الى استقلالية في الأسلوب ووحدة في الشكل ، الا أنه كثيرا ما يلقي ضوءاً نافذاً على الأساس ـ فهو يكشف بذلك عن التباين بين الشكل المتبنى والشكل الذي يقتضيه الموضوع • واذا توصل ستريندبرغ وميترليك الى أشكال جديدة فقد سبق ذلك صراع مع الشكل التقليدي المتبنى ، أو أن هذا الصراع ، الذي لم يحسم بعد ، لا يزال يظهر في البنيان الداخلي للأعمال المسرحية وكأنه سهم يشير الى طريق السلف من كتّاب المسرح • وتسمح مسرحيتا هاوبتمان : «قبل شروق الشمس» و «النساجون» بالتعرف على الشكلة التي تعترض طريق الدراما من الوجهة الاجتماعية •

أولا :

ان مفهوم التقنية التحليلية يجعل من الصعب الدخول في مشكلة الشكل في عمل من الأعمال المسرحيه مثل « روسمرس هولم » • الذي بدا ابيسن من خلاله قريباً من سوفوكليس • لكن اذا ما أدركنا الصلات الجمالية ، التي تشكل اطاراً لتحليل سوفوكليس واثارة جدال حوله في مراسلات غوته وشيللر ، فان المفهوم التحليلي لا يغدو عائقاً في فهم انتاج ابيسن المتأخر بقدر ما يصبح مدخلا الى ذلك •

كتب شيللر في اليوم الثاني من تشرين الأول عام ١٧٩٧ الى غوته ما يلي : « شغلت نفسي في هذه الأيام مدة طويلة بمحاولة ايجاد مادة لمأساة تشبه من حيث

النوعية مادة أوديبوس ملكاً وتعطي المؤلف نفس المزايا المتوافرة فيها • هذه المزايا لا حصر لها ، وان كنت أود ذكر واحدة منها فقط وهي أن الحدث المركب ، الذي يعارض الشكل المأساوي ، يمكن أن يكون أساساً له • حيث أن هذا الحدث قد تم مسبقاً وهو يقع في الوقت ذاته خارج اطار المأساة • أضف الى ذلك أن ما حدث ، لكونه غير قابل للتغيير ، هو بطبيعته مخيف أكثر ، والخوف من أن شيئاً قد حدث يؤثر على المشاعر بطريقة تختلف عن الخوف من أن شيئاً قد يحدث • وكان أوديبوس تحليل مأساوي ليس الا • كل شيء موجود بشكل مسبق وعلينا فقط ان نبرزه • ويمكن أن يتم ذلك بأبسط جهد وفي لحظة زمنية قصيرة • حتى ولو كانت الأحداث بهذا التعقيد ومرتبطة بظـروف معينة • ذلك في صالح الأدبـاء ! ـ لكنني أخشى أن يكون أوديبوس نوعاً خاصاً قائماً بذاته وليس له مثيل ••• »

قبل ذلك بنصف عام (في الثاني والعشرين من نيسان ١٧٩٧) كان غوته قد كتب الى شيللر بأن منطلق الدراما هو الذي يسبب للمؤلف المتاعب ، « لأننـا نتوخى منه تطوراً خالداً ، ويحلو لي أن أعتبر أن أفضل مادة درامية هي تلك التي تجعل من المنطلق جزءاً من عملية التطور » • وأجابه شيللر في الخامس والعشرين من نيسان بأن « أوديبوس ملكاً » يقترب الى حد كبير من هذا الوضع المثالي •

ان منطلق هذا المفكر هو الشكل العقـلاني للدراما • فامكانات التحليـل المستخدمة ينبغي أن تمكـن من بنـاء منطلق الحركـة الدرامية في داخل الـدراما وتخليصها بذلك من تأثيرها الروائي أو أن تختار أحداثاً « مركبة » تضـاف الى مادة الدراما ، ولو أنها لا تنسجم في البداية مع شكلها •

على أن الوضع في أوديبوس سوفوكليس يختلف عن ذلك • فثلاثية اشتيلوس السابقة لأوديبوس وغير المنقولة كانت قد روت مصير ملك طيبة بترتيب زمني • لقد استغنى سوفوكليس عن هذا العرض الروائي لاحداث متباعدة زمنياً ، لأنـه لم يهتم بالأحداث ذاتها بقدر ما اقتصر اهتمامه على جوهرها المأساوي • وهـذا لا يتقيد بالتفصيلات ، بل يُستل من المجرى الزمني • والجدل التراجيدي القائم على البصر والعمى ، أي أن يصبح المرء أعمى عن طريق ادراك الذات ، عن طريق

العين « الثاقبة » للطر (١) . هذا المنعطف الحاسم ، حسب مفهوم أرسطو وهيغل ، لا يحتاج الا الى عملية التعرف ، التعرف على الأقارب ،كيما يصبح واقعاً درامياً . لقد عرف جمهور أثينا هذا العنصر الأسطوري ولم تكن هناك حجة الى عرضه أمامه . بيد أن الانسان الوحيد الذي كان ينبغي عليه معرفته هو أوديبوس ذاته ــ ولا يجوز أن يعرف ذلك الا في النهاية ، بعد ان كانت الأسطورة تشكل مضمون حياته (٢) . وهكذا يصبح المنطلق مديم الجدوى شأنه في ذلك شأن تحليل الحدث . كأن أوديبوس الرائي والأعمى في الوقت ذاته يشكل المركز الحاوي لعالم يعرف شيئاً عن مصيره ، ويسيطر رُسُله على داخله بالتدريج ليملؤوه بحقيقة رهيبة . لكن هذه الحقيقة ليست من الماضي ، وليس الماضي هو الذي يزاح الستار عنه ، بل الحاضر ذاته . لأن أوديبوس هو قاتل لأبيه وزوج لأمه وأخ لأطفاله . وهو « قرحة هذه البلاد »(٣) وما عليه الا أن يعرف ما كان ، كي يستطيع ادراك ما هو قائم . لذلك فالحدث في « أوديبوس ملكاً » ، على الرغم من أنه من الناحية الوقعية سابق للمأساة ، فهو موجود في حاضرها . وهكذا تتطلب تقنية التحليل لدى سوفوكليس من المادة نفسها ، ليس بالنظر الى شكل درامي جاهز ، بل لتطهر مأساوية هذه المادة على أقصى درجة من درجات النقاء و لكثافة .

يؤدي التمييز بين بنية الدراما لدى ابسن وبنيتها لدى سوفوكليس الى بروز مشكلة الشكل الفعلية ، التي تبرز بدورها أزمة الدراما التاريخية . وحقيقة أن تقنية التحليل الايبسينة ليست ظاهرة جزئية ، بل هي النوعية المميزة لبنيان مسرحياته الحديثة ، هذه الحقيقة لا تحتاج الى أي برهان ، يكفي أن نذكر بأهم هذه المسرحيات ، نورا ، دعائم المجتمع ، أشباح ، امرأة البحر ، روسمرس هولم ، البطة البرية ، المعماري سولينس ، جون غابرييل بوركمان ، عندما نستيقظ نحن الموتى .

---

(١) هولدرلين ، الاعمال الكاملة ، الطبعة الشتوتغارتية الكبيرة ، الجزء ١/٢ ص ٣٧٣

(٢) أرسطو ، نفس المرجع ، الفصل ٢/٢ ، قارن المؤلف محاولة حول المأساوي فرانكفورت /ماين ١٩٦١ ، ص ٦٥ وما يتبع .

(٣) البيت رقم ٣٥٣ ، ترجمة أميل شتايغر في كتاب تراجيديات سوفوكليس ، زوريخ ١٩٤٤ .

جون غابرييل بوركمان (١٨٩٦) مسرحية « تدور أحداثها في احدى أمسيات الشتاء في مزرعة أسرة رينتهايم بالقرب من العاصمة » . في «الصالة الفخمة الكبيرة» من البيت يعيش منذ ثمانية أعوام في عزلة تامة تقريباً جون غابرييل بوركمان ، « سابقاً مدير بنك » . زوجته كونهيلد تقطن الحجرة السفلى . وهما يعيشان في بيت واحد دون أن يقابل أحدهما الآخر . أختها ، ايللا رينتهايم ، صاحبة البيت الريفي ، تقطن في مكان آخر . وهي تحضر مرة فقط في كل عام لمقابلة المشرف على البيت : وفي أثناء ذلك لا تتحدث الى كونهيلد وبوركمان أبداً .

الأمسية الشتوية ، التي تدور فيها أحداث المسرحية ، جمعت بين هؤلاء الثلاثة ، الذين ربط الماضي بينهم ، بينما فرقتهم الآن غربة عميقة . في الفصل الأول تقف ايللا وكونهيلد وجهاً لوجه . « نعم يا كونهيلد ، مضى الآن ما يقرب من ثماني سنوات ، منذ أن رأى بعضنا بعضاً آخر مرة » (٤) . وفي الفصل الثاني يقوم حوار بين ايللا وبوركمان : « منذ مدة طويلة جداً لم نتقابل عيناً بعين يا بوركمان » (٥) . أما في الفصل الثالث فيتقابل جون غابرييل مع زوجته « تقابلنا آخر مرة أمام المحكمة . عندما دُعيتُ لأدلي بافادتي » (٦) .

هذه اللقاءات ــ التي تمت بناء على رغبة ايللا ، التي تعاني من مرض مميت ، في أن تعيد ابن بوركمان ، الذي بقي سنوات طويلة في عنايتها ، معها الى منزلها ، كي لا تموت وهي وحيدة ــ تزيح الستار عن ماضي كل من الثلاثة

أحب بوركمان إيللا رينتهايم ، لكنه تزوج أختها كونهيلد . وقضى في السجن ثماني سنوات بسبب ارتكابه سرقة ودائع من البنك الذي عمل فيه ، بعد أن أقام عليه دعوى صديقه المحامي هينكل . وعندما أطلق سراحه عاد الى صالة

---

(٤) ايبسن ، جون غابرييل بوركمان ، في طبعة الاعمال الكاملة ، دار فيشر للنشر ، برلين (دون ذكر عام النشر) ، الجزء التاسع ، ص ٨٧ .

(٥) المرجع السابق ، ص ١٢٨ .

(٦) نفس المرجع ، ص ١٤٤ .

البيت الريفي التي حصلت عليه إيلا بالمزاد ووضعته تحت تصرف أختها وزوجها . وقد كانت ودائع إيلا هي الوحيدة التي لم تمس من قبل بوركمان .

أثناء هذه الفترة تقوم إيلا بتربية الابن ولا يعود هذا الى أمه الا بعد أن يكبر . هذه هي الأحداث . الا أنها لم تعرض لذاتها . فالجوهري هو ما يكمن « خلفها » و « بينها » : الدوافع والزمن .

« عندما قمت بعلم رغبتك بتربية ايرهارد نيابة عني الى أن كبر ــ ماذا كان هدفك ؟ » سؤال وجهته السيدة بوركمان الى أختها .(٧)

وتسأل إيلا صهرها (٨) « غالباً ما فكرت بالتالي : لماذا حرصت على كل شيء يخصني ــ ولم تحرص على أي شيء آخر ؟ »

وهكذا تتكشف العلاقة الحقيقية بين إيلا وبوركمان بين بوركمان وزوجته وبين إيلا وايرهارد :

تخلى بوركمان عن حبيبته إيلا كيما يكسب دعم المحامي هينكل ، الـذي طلب يدها بدوره ، لمستقبله الوظيفي في البنك . وبدلا من إيلا تزوج كونهيلد دون أن يحبها . لكن إيلا اليائسة رفضت هينكل ، فظن هذا أن الرفض قد تم تحت تأثير بوركمان فانتقم منه باقامة الدعوى عليه . أما إيلا ، التي حطمت خيانـة بوركمان حياتها ، فقد أحبت انساناً واحداً في العالم بعد ذلك : ايرهارد ، ابنه . فقد ربته وكأنه ابن لها ، لكن عندما كبر استرجعته أمه . غير أن إيلا ، التي يرجع مرضها المميت الى تلك « الصدمة العاطفية » التي خلقتها خيانة بوركمان ، تريد الآن أن تعيش مع ايرهارد آخر أيام حياتها . أما هذا فيغادر أمه وخالته الى امـرأة يحبهـا .

هـذه هي الـدوافع . وهي تستدل في هذه الأمسيـة الشتوية من النفـوس المعناة . نفوس الأشخاص ، لتنتشر على أضواء خشبة المسرح . الا أن الجوهري في

(٧) نفس المرجع ، ص ٩٢ .
(٨) نفس المرجع ، ص ١٣٠ .

الأمر لم ينقل بعد • فعندما يحدث بوركمان ، كونهيلد وإيللا عن الماضي ، لا تحتل الأحداث المختلفة أو دوافعها مكان الصدارة ، بل الزمن المتلون بها •

تقول السيدة بوركمان • « سوف أعمل على أن ارتاح ••• أرتاح من حياتي التي ذهبت هدراً • » (٩)

وعندما تقول لها إيللا بأنها سمعت أن الزوجين يعيشان في بيت واحد دون أن يرى أحدهما الآخر تجيبها :

نعم ، هكذا تحملنا العيش يا إيللا • بدون انقطاع ـ منذ أن أخرجوه من لسجن وأرسلوه الي • ـ طيلة الأعوام الثمانية الماضية • (١٠) وعندما تواجه إيللا بوركمان :

إيللا : منذ مدة طويلة جداً لم نتقابل عيناً بعين ، يا بوركمان •

بوركمان (متجهم الوجه) : طويلة ، طويلة هذه المدة • وحدثت أثناءها أمور رهيبة •

ايللا : مضت أثناءها حياة انسان كاملة • حياة ضائعة • (١١)

وبعد ذلك بقليل :

منذ أن بدأت صورتك تتلاشى في ذهني ، مارست حياتي وكأنني أعيش تحت شمس مظلمة • طيلة هذه السنين وأنا أقاوم حب انسان الى أن يئست (١٢) •

وعندما تقول السيدة بوركمان لزوجها ، في لفصل الثالث ، بأنها فكرت طويلا بقصته الغامضة ، يجيب :

وأنا أيضا ، أثناء السنين الخمس ، التي قضيتها في السجن ـ وفي أمكنة أخرى ـ وكنت أحس بأنها أبدية ، كان لدي وقت لذلك ، وخلال الاعوام

(٩) نفس المرجع ص ٩٠ •
(١٠) نفس المرجع ص ٩٤ •
(١١) نفس المرجع ص ١٣٨ •
(١٢) نفس المرجع ص ١٣٥ •

الثمانية التي قضيتها هنا كان لدي وقت أكثر، درسنا القضيةالقانونيةبمجملها من جديد ــ مع نفسي تناولتها مرات ومرات ... كم قطعت الصالة العليا هنــاك جيئة وذهاباً وتمعنت بكل تصرفاتي من جميــع الوجوه ... ١٣) هنــاك تسكعت وضيعت ثمانية أعوام ثمينة من حياتي . (١٤)

وفي الفصل الاخير في المسحة الموجودة أمام البيت :

لقد حان الوقت لأن أعتاد من جديد على المراء والهواء ... ثلاثة أعــوام رهن التحقيق ، خمسة في السجن وثمانية هناك في الصالة العليا . (١٥)

لكنه لن يستطيع بعد الآن أن يعوّد نفسه على الهواء الطلق . فالهرب من سجن الماضي لا يقود الى الحياة ،بل الى الموت .

وكونهيلد وإيللا ، اللتان تفقدان في هذه الامسية الزوج والابن ، اللذين أحبتا ، تمد كل منهما ــ « ظلان فوق الرجل الميت » ــ يدها للاخرى .

ليس الماضي هنا ، كما في أوديبوس سوفوكليس ، تابعا للحاضر ، بل ان الحاضر هذا لا يتعدى كونه دافعا من دوافع استحضار الماضي . ولا يؤكد هنا على مصير تخلي بوركمان . وليست من صلب الموضوع أية حادثة من الماضي . مثلا تخلي بوركمان عن إيللا أو انتقام المحامي . اذن ليس من صلب الموضوع ما مضى من أحداث ، بل الماضي نفسه .

« لأعوام الطويلة التي ما تفأ تتذكر » والحياة الخائنة الضائعة بأسرها » . لكن هذا يخذل الحاضر الدرامي . لان ما يدخل ضمن اطار الحاضر ، في مفهوم الحلية الدرامية ، هو الزمني فقط ، لا الزمن نفسه . ففي الدراما لا يوجــد سوى الأخبار عن الزمن ، بينمــا عرضه بشكل مباشــر لا يتيسر الا لشكــل فني « يضمه الى سلسلة المبادىء المكونة لبيانه » ، هذا الشكل الفني هو ــ كما بيّن

(١٣) نفس المرجع ، ص ١٤٥ .
(١٤) نفس المرجع ، ص ١٤٦ .
(١٥) نفس المرجع ، ص ١٦٤ .

جورج لوكتش (١٦) ـ الرواية الملحمة «في الدراما وفي الملحمة (لا وجود للماضي او أنه يتحول تماماً الى حاضر ، وبما أن هذين الشكلين لا يعرفان انقضاء الزمن ، فليس فيهما فرق نوعي من حيث معايشة الاحداث بين ما مضى وبين ما هو قائم ؛ وليس في الزمن قوة محولة ، كما لا تزداد أهمية شيء ولا تنقص بفعله ٠ » (١٧) في تحليل أوديبوس يتحول الماضي الى حاضر . « هذا هو المفهوم الشكلي للمشاهد النموذجية ، التي أبرزها أرسطو والتي تعالج حالات الكشف والتعرف : شيء ما يجهله أبطال الدراما بصورة موضوعية ، ويدخل الأنا هذا الشيء ضمن دائرة رؤيتهم فيغير عالمهم : فيجب عليهم أن يتصرفوا في العالم المتغير بهذه الطريقة على عكس ما يريدون ٠ الا أن العنصر الجديد الطارئ لا تقل أهميته بفعل رؤية زمنيـــة معينة ، اذ أنه مساو للحاضر تماما نوعا وقيمة » (١٨) ٠

وهكذا يتضح فرق آخر ٠ ان حقيقة اوديبوس ذات طبيعة موضوعية ٠ فهي جزء من العالم : أوديبوس وحده يعيش في الجهل وطريقه الى الحقيقة يشكل الحدث التراجيدي ٠ وعلى العكس من ذلك فان الحقيقة بالنسبة لايبسن عالم داخلي تكمن فيه دوافع التصميم البارز للوجود وفيه تختفي آثاره الناتجة عن الصدمات وتقلب بهذا المفهوم المحلي ، الى ذلك الحضور الذي تتطلبه الدراما ٠ وهـــو يرجع في الاصل الى الصفة الوسط ـ انسانية ، لكن الراسية في أعماق الانسان الغريب والوحيد في وسطه ، والتي لا تتعدى كونها انعكاسا بهذه الاعماق ٠ يدل على هذا أن عملية عرض درامي مباشر لهذا الحاضر غير ممكنة ٠ فهو يحتاج الى التقنية التحليلية لا ليحرز فحسب كثافة أكبر ٠ وكمادة لرواية ، هامـــة بالنسبة اليه ، لا يمكنه الوصول الى خشبة المسرح الا عن طريق هذه التقنية ٠ لكن حتما عن هذه الطريقة يبقى أخيرا غريبا عنها ، لانه مهما ارتبط الحاضر الداخلي بحدث حاضر (بمفهوم مزدوج) ، فهو يبقى منفيا في الماضي السحيق

(١٦) جورج لوكاتش ، نظرية الرواية ، ص ١٢٧ ٠
(١٧) المرجع الأنف ، ص ١٣٥ ٠
(١٨) المرجع ذاته ، ص ١٣٥ ٠

والباطن العميق · وهذه هي مشكلة الشكل الدرامي لدى ايبسن · (١٩)

طالما كانت نقطة انطلاق ايبسن روائية ، فقد كان من المحتم أن يصل الى تلك القمة من البراعة التي لا مثيل لها في البنيان الدرامي · وطالما وصل اليها ، فلا نرى بعد ذلك الاساس الروائي · وعمل الكاتب المسرحي المزدوج ، استحضار الماضي وتكليفه بمهمة جديدة ، أصبح ضرورة ملحة بالنسبة لايبسن ـ لكنه لم يفلح بذلك تماما أبدا ·

هناك أشياء مسخرة لخدمة الاستحضار ، تشكل عادة في حد ذاتها عامل تعريب · مثلا تقنية الدافع الرئيسي · فلا يجوز كما في حالات أخرى ، أن يتكرر فيه الشيء نفسه خلال عملية التعبير أو أن تقيم صلات متقاطعة · في دوافع ايبسن الرئيسية يبقى الماضي حيا ويستحضر حالما يذكر · كما هي حالة جدول الطاحون في مسرحية « روسمرس هولم » ، الذي خلّد من جراء كون بياتي روسمرس قد ألقت بنفسها فيه فانتحرت · وفي الأحداث الرمزية كثيراً ما يختلط الماضي بالحاضر ، كارتطام الزجاج في الغرفة المجاورة مثلا (مسرحية الاشباح) · وعامل الوراثة أيضا ليست مهمته تجسيد بعث المصير القديم في الكلاسيكية اليونانية بقدر ما هي استحضار التحليلية فقط يمكن تشييء الزمن ذاته ، وتشييء حياة السيدة الفينغ الى جانب هذا الانسان كفترة زمنية ، كفرق بين جيلين ، هذا اذا لم يكن من الممكن عرضه · والاستخدام الدرامي ، الذي عليه عادة أن ينجز البنيان القائم على التعاقب السببي لحدث موحد ، يجب هنا أن يغطي الهوة القائمة بين الحاضر والماضي الذي لا يمكن استحضاره ، نادرا ما توصل ايبسن ، من حيث الموضوع، الى المساواة بين الحدث الحاضر والمستحضر والتوحيد بينهما تماما ، من هذه الرؤية تبدو مسرحية « روسمرس هولم » عملا رائدا · فموضوع الساعة السياسي وموضوع الماضي الباطني ، الذي لا يُنفى في روسمرس هولم الى هوى النفس السحيقة ، بل يستمر في الحياة في جميع أرجاء البيت لا ينفصلان الا نادرا لا بل

---

(١٩) فارن ريكلي ، مذكرات مالتي لوريدس بريكي ·
لايبزيغ ١٩٢٧ ، ص ٩٨ ـ ١٠٢ ·

يعمل ذاك على أن يراوح هذا ـ طبقا لجوهره ـ بين النور والظلمة ، ويتحدان تماما في شخصية المدير كرول • شقيق المنتحرة روسمرس وخصمها السياسي في ان واحد • وهنا أيضا لا تفلح تماما ، انطلاقا من الماضي ، محاولة استخراج دوافع النهاية وبالتالي لا يجوز الاصرار على حتميتها . ان مأساوية أوديبوس الاعمى ، الذي يُقاد الى القصر ، تمتنع على روسمرس وريبيكا فيست ، عندما يلقيان بنفسيهما بين العالم البورجوازي والسقوط المأساوي • فمأساته لا تكمن في الموت بل في الحياة ذاتها •(٢٠) يقول ريكللي عن هذه لحياة (قاصداً ايبسن مباشرة) بأنها « انزلقت الى داخلنا ، [•••] وانسحبت الى الاعماق بشكل نكاد لانستطيع تصوره » (٢١) وتنطبق على هذا أيضا كلمة بالزاك • « اننـــا نموت جميعـــا مجهولين » (٢٢) • ان عمل ايبسن يدل عليه • لكنه عندما حاول الكشف عـــن الحياة الخفية عن طريق الدراما وأراد تحقيق ذلك من خلال أبطاله ، ساهم بذلك في تهديم هذه الحياة • لم تستطع شخصيات ايبسن العيش الا مدفونة في نفسهـــا ، تقتات من « كذب الحياة » • وطالما انه لم يقم بمهمة روائي شخصياته ولم يترك لهم حياتهم ، بل أجبرهم على التحدث علنا ، فقد أماتهم • وهكذا يصبح الكاتب المسرحي ، في زمن يُنصب للدراما العداء ، قاتل مخلوقاته •

---

(٢٠) قارن المؤلف ، محاولة حول المأساوي ، فرانكفورت/ماين ١٩٦١ ص ١٠٨ وما يتبع •

(٢١) ريكللي ، نفس المرجع ص ١٠١ •

(٢٢) اقتبست عن جورج لوكاتش حول سوسيولوجية الدراما الحديثة في أرشيف العلوم الاجتماعية والعلوم الاجتماعية ، الجزء ٣٨ (١٩٤١) • قارن أيضاً مقالات عن سوسيولوجية الادب اصدر ب• لودس ، نوي فيد ١٩٦١ ، ص ٢٦١ ـ ٢٩٥ •

ثانيا :

في مسرحيات تشيخوف يعيش اساس في عالم يتسم بالتخلي : التخلي قبل كل شيء عن الحاضر الذي يتميز بالعلاقات ، التخلي عن السعادة في اللقاء الفعلي- هذا الاستسلام الذي يجمع بين الحنين والسخرية في موقف وسط ، يحدد أيضاً الشكل أو بالاحرى مكانة تشيخوف في تاريخ تطور الحركة المسرحية الحديثة •

التخلي عن الحاضر معناه العيش في الذكرى والخيال ، والتخلي عن اللقاء يعني العزلة • « الاخوات الثلاث » ــ ربما عُدت أكمل مسرحيات تشيخوف ــ وهي عرض متفرد بذاته لأناس وحيدين ، غارقين في الذكريات وحالمين بالمستقبل- وحاضرهم يتسم بضغوط الماضي والمستقبل وهو عبارة عن مرحلة انتقالية ، عن زمن يوضع الانسان فيه عُرضة ، ويكون هدفه الوحيد في وضعه ذاك الرجوع الى وطنه المفقود • يعالج هذا الموضوع ــ المحاط عمليا بكل المسحات الرومانسية وضع أخوات ثلاث في العالم البورجوازي عند منعطف القرن على الشكل التالي • أولغا ، ماشا وايرينا ، الأخوات الثلاث في أسرة بروسوروف ، يعشن مع أخيهن أندريه سيرجيفيتش منذ أحد عشر عاما في مدينة كبيرة في شرق روسيا ، تتمركز فيها حامية عسكرية • وكن فيما سبق قد غادرن مع أبيهن ، الذي تولى هنا قيادة فرقة عسكرية ، موطنهم موسكو • تبدأ أحداث المسرحية بعد عام واحد من وفاة الأب • لم يعد هناك مبرر للاقامة في الاقليم ، وذكريات الفترة التي مضت في موسكو تغطي الحياة اليومية وتتصاعد في الصرخة الوحيدة اليائسة « الى موسكو » (١) ان الامل في الرجوع الى هذا الماضي ، الذي هو في الوقت ذاته المستقبل الكبير ، يملأ حياة الأخوات بروسوف • ويحيط بالاخوات ضباط الحامية ، الذين يقص تعب وحنين ماثلان مضجعهم • وتتعاظم لدى أحدهم اللحظة المستقبلية ، التي هي محور الاهداف المميتة في حياة الاخوات فتبلغ حد الاوتوبيا •

---

(١) تشيخوف ــ الاخوات الثلاث ، اصدار لانجينكوف برلين (بدون تحديد العام) ص ٦٠

يقول الكسندر ايكناتيفيتش فيرشينين .

في مدى قرنين أو ثلاثة من الزمن ستكون الحياة عـلى الارض أجمـل وأعظم بما لا يمكن المقارنة معه • ان بني الانسان حاجة ملحة لحياة كهذه، فان لم تتلب حتى الآن ، فعليه على الأقل أن يتنبأ بها . أن يحن اليها ، أن يحلم بها وأن يسعى اليها ••• (٢) •

ويقول فيما بعد :

أرى أن هناك تحولا سيتم تدريجيا في عالمنا الأرضي ، وهو يحدث الان أمام أعيننا • وفي مدى قرنـين ، ثلاثـة وربما في مدى ألف عام ـ ـ ليست المدة المهم في الأمر ـ ستبدأ حياة جديدة وسعيدة على الأرض • لن يصيبنا بالطبع قسط من هذه الحياة ، لكننا نعيش الآن ونعمل ونعاني من أجل هذا المستقبل • لا بل نحن الذين نوجده ، وفي ذلك يكمن الهدف من وجودنا ، وفي ذلك تكمن ـ ان أردتم ـ سعادتنا (٣) أما في حياتنـا هذه فلا توجد سعادة ، ولا يمكن أن توجد ولن توجد ••• علينا أن نعمل ونعمل ، لكن السعادة ستكون من نصيب أحفادنا • فان لم أتمكن من أن أكون سعيدا ، فينبغي أن يكون على الاقل أحفادي أو أحفاد أحفادي سعداء

الا ان عبء الماضي وعدم اقتناع الناس بالحاضر يعملان على تشتيتهمأكثر مما يعمل هذا الاتجاه الطوباوي • فكلهـم يغرقون في تأملات حياتهم الخـاصة ، ويضيعون في ذكرياتهم ويقض مضاجعهم تحليل الملل • لكل فرد من أفراد أسرة بروسوروف ومعارفها مشكلته الخاصة ، التي ، وهو في وسط المجتمع ، دائما ما يتقلب فيها وتفصله هكذا من وسطه الاجتماعي • فاندريه يستسلم للتناقض بين طموحه الى منصب استاذ في جامعة موسكو وبين عمله الحقيقي كسكرتير في الادارة الزراعية • وماشا تعيش منذ أن كانت في سن السابعـة عشرة زواجـا

(٢) نفس المرجع ، ص ٢٤ وما يتبع •

(٣) نفس المرجع ص ٤٥ •

(٤) نفس المرجع ص ٤٦ •

تعيسا • وأولما تلاشت « بالتدريج وحارت قواما منــذ أن عملت في المدرسة الثانوية(٥) وايرينا ، التي اندفعت الى العمل بمية القضاء على القرف والكآبة(٦) تعترف :

> عمــري أربعــة وعشــرون عاماً وأعمل منذ زمن طويـــل ، لكن إلام توصلت ؟ كان دماغي قد جف ، وهزل جسمي ، أصبحت غبيـــة ، أحس وكأنني قد تقدم بي السن ، ولم اجد شيئاً ، حتى ولا ادنى حد من القناعة في عملي ، يهرب الوقت بسرعة ، وأحس باستمرار أنني أبتعد عن الحياة الحقيقية ، الجميلة فعلا ـ وكأني أسقط الى هاوية ، أنا يائسة تماما ، لا أجد مبرر الكوني لا أزال على قيد الحياة ، لكوني لم أنتحر بعد ••(٧)

هنا يطرح نفسه السؤال عن كيف أن هذا الرفض ، من حيث الموضوع ، للحياة القائمة لصالح الذكرى والحنين ، وهذا التحليل المستمر للمصير الذاتي ، لا يزال يسمح بذلك الشكل الدرامي ، الذي تمحور فيه في السابق لاعتقاد ، الذي ساد في عصر النهضة بـ « هنا » وبـ « الآن » وبالعلاقات الانسانية • يبدو أن رفض الحدث والحوار ـ وهما أهم عنصرين يصوغان شكل الدراما ـ وبالتالي رفض الشكل الدرامي ذاته ، لا بد وأن يطابق ظاهرة التخلي المزدوج ، الذي يميز شخصيات تشيخوف •

لكن لا يمكن تتبع هذه الظاهرة سوى في البداية • وفي حين يستمر ابطــال مسرحيات تشيخوف في عيش الحياة الاجتماعية ، على الرغم من غيابهم النفسي ، ولا يستخلصون من وحدتهم وحنينهم آخر النتائج ، بل يصرون على تواجدهم المعلق بين العالم والأنا ، بين الآن والآنذاك ، فلا يستغني الشكل فيها عن المعايير التي تجعله دراميا • وهو يحافظ عليها ضمن عرضيــة تسمح لشكــل الموضوع الحقيقي أن يتكون في اطار سلبي ، كانحراف عنه •

---

(٥) نفس المرجع ، ص ٨ ، أصلا في صيغة المتكلم •
(٦) نفس المرجع ، ص ٣٠ •
(٧) نفس المرجع ، ص ٧٥ •

وهكذا تظهر مسرحية الأخوات الثلاث بقايا من الحدث التقليدي • الفصل الاول ، منطلق المسرحية ، تدور أحداثه في يوم تسمية ايرينا ، والثاني يتحرك في اطار التغيرات التي حصلت فيما بعد ، زواج أندريه وولادة ابنه ؛ وتدور أحداث الثالث ليلا ، بينما يشب حريق كبير في المكان المجاور ؛ أما الرابع فيتسم بمبارزة تسفر عن قتل خطيب ايرينا، في اليوم الذي تنسحب فيه الفرقة العسكرية وتقع أسرة بروسوروف فريسة لملل الحياة في الاقليم ، هذا التجانب المتفكك في لحظات الاحداث الى جانب ترتيبها في أربعة فصول ذلك الترتيب الذي يعد منذ الأزل فقيراً في عناصر التشويق، يكفي لأن يكشف الموقع الجديد بهدف لحظات في اطار مجمل الشكل• فهي موضوعة بدون افادة فعلية ،كيما تكسب الموضوع قليلا من الحركة ، التي تمكن من اقامة حوار • الا أن الحوار لا وزن له ، شأنه في ذلك شأن اللون الأساسي الشاحب ، الذي تختلف عنه الحوارات الذاتية المزخرفة ، التي تمد ترجيعا ، كونها تلك البقع الملونة التي يتكشف فيها المحتوى الاجمالي• من هذه التحليلات الذاتية اليائسة ، التي تتيح المجال لظهور كل الاشخاص تقريبا ، كلٌ بمفرده ، تحيا المسرحية ، فمن أجلهم كتبت •

ليست هذه حوارات ذاتية بالمعنى التقليدي للكلمة ، حيث لا حالة هناك في أصلها ، بل موضوع • والحوار الذاتي الدرامي لا يصوغ ، (كما يرى جورج لوكاتش (٨) شيئا مما لا يحتويه الاخبار • « يُخفي هاملت لأسباب عملية وضعه النفسي أمام رجال البلاط ؛ ربما بالذات لان هؤلاء يفهمون جيدا أنه يريد ، لا بل يجب أن ينتقم لأبيه (٩) » أما هنا فيختلف الامر • فالكلمات تقال في وسط المجتمع ، وليس على انفراد • لكنها تجعل من يقولها في عزلة • وبطريقة توشك الا تُلاحظ يتنقل الحوار الخيالي الى أحاديث ذاتية حقيقية • بيد أنها لاتشكل أنواعا من الحوار المعزول ، تدخل في تركيب عمل مسرحي قائم على الحوار ،بل يتحلل بواسطتها هذا العمل ككل من العنصر الدرامي ويكتسب صبغة شعرية،

---

(٨) جورج لوكاتش ، حول سوسيولوجية الدراما الحديثة ، المرجع السابق ص ٦٧٨ وما يتبع •

(٩) نفس المرجع ، ص ٦٧٩ •

ذلك لأن اللغة في العمل الشعري تتجلى بديهية أكثر منها في العمل المسرحي ، وهي أكثر شكلية • فالتحدث في الدراما يعبر ، الى جانب المضمون الملموس للكلمات ، أيضا عن ممارسة كلامية • فاذ لم يعد هناك ما يقال أو كان هناك ما لا يمكن قوله ، تصمت الدراما • أما الصمت في العمل الشعري فهو في حد ذاته لغة • فالكلمات لا « تسقط » فيه بالطبع ، بل يتم التحدث بالبداهة التي هي من صلب الموضوع •

يعود الفضل في روعة لغة تشيخوف في مرحلة الانتقال من الحديث الى الشعر في العزلة ، وتقوم هذه الروعة على أساس امكانية الاخبار الكبيرة المتوافرة للانسان الروسي والمسحة الشعرية التي تتحلى بها لغته • فالعزلة لا تعني هنا تجمدا ، وما لا يعرفه الغرب الا في حالة نشوة المشاركة في عزلة الآخرين واستيعاب العزلة الفردية ضمن العزلة الجماعية الاحدة في التكون ، ذلك ما يبدو امكانية يحتوي عليها الكيان الروسي ، كيان الانسان وكيان اللغة •

لذلك يمكن أن يكمن الحوار الذاتي البارز في مسرحيات تشيخوف في الحوار نفسه ، ولذلك أيضا نادرا ما يشكل الحوار في أعماله أية مشكلة ، كما لا يؤدي تناقضها الداخلي ، القائم بين موضوع الحوار الذاتي وما يطرحه الحوار ، الى نسف الشكل الدرامي •

الا أن امكانية الطرح هذه تبقى مغلقة في وجه أندريه وحده ، أخي الاخوات الثلاث ، فعزلته تجبره على الصمت ، لذلك يتجنب المجتمع (١٠) ؛ ولا يستطيع التحدث ، الا عندما يعلم بأنه لن يفهم • يصوغ تشيخوف ذلك عن طريق جعل خادم المكتب الزراعي فيرابونت ، أصم •

أندريه	: مساء الخير يا صديقي القديم • هل من جديد •
فيرابونت	: لقد بعث المدير بهذا الكتاب وهذه الوثائق •••
	(ثم يعطيه الكتاب والطرد) •
أندريه	: شكراً لك • هذا حسن • قل لي ــ لماذا أتيت متأخراً بهذا القدر ؟ فالساعة تقرب التاسعة •

(١٠) الاخوات الثلاث ، ص ٢٣

فيرابونت : ماذا ؟
أندريه «بصوت أعلى» : سألتك لماذا تأخرت هكذا ٠
فيرابونت : آهاه ! كنت هنا قبل أن يحل الظلام ، لكن لم يسمح لي بالدخول ٠ (٠٠٠) (يظن أن أندريه يسأله شيئاً ما) : ماذا ؟
أندريه : لا شيء ٠ (يقلّب صفحات الكتاب) ٠ غداً الجمعة ليس لدي اجتماع ، لكنني سأذهب الى هناك بالرغم من ذلك ٠٠٠ علني أجد ما يشغلني ٠٠٠ لأن بقائي في البيت ممل ٠٠٠

(فاصل صمت) ٠ نعم أيها العجوز العزيز ، هكذا تتغير الأمور ! هكذا تخدعنا الحياة ! دفعني السأم للانشغال بهذا الكتاب ـ عبارة عن محضر جلسات قديم ٠٠٠ انه لمن المضحك ٠٠٠ يا الهي ، أنا سكرتير في المكتب الزراعي الذي يرأسه السيد بروتوبوبوف ! سكرتير أنا ـ وأعلى منصب يمكنني الوصول اليه هو أن أكون عضواً في الادارة الزراعية ! أنا ، الذي أطمح كل ليلة الى أن أكون استاذاً في جامعة موسكو ، الى أن أكون عالماً شهيراً يفخر به وطنه !

فيرابونت : لا أستطيع أن أبدي أي رأي فيما تقول ٠٠٠ انني ثقيل السمع ٠٠٠
أندريه : لو لم تكن ثقيل السمع لما تحدثت معك هكذا ، يجب أن أتحدث الى انسان ما ـ زوجتي لا تفهمني ، وأخشى أن تسخر أخواتي مني صدقاً لا أحب الحانات لكن ما أعظم سروري لو أنني أجلس الآن ٠٠٠٠٠ في موسكو في أرجاء تيستوف أو في أي مطعم لطيف آخر ٠٠٠ نعم يا عزيزي !
فيرابونت : في موسكو ٠٠٠ لقد حكى مؤخراً أحد الرجال في المكتب قصة عن موسكو ، قصة مدهشة ! كان لفيف من التجار يأكلون الكاتو ، فالتهم أحدهم أربعين

قطعة ، فلم يبرح مكانه ومات لتوه . أربعين أو خمسين ـ لا أعرف ذلك بالضبط ، لكن هكذا كان العدد على وجه التقريب .

أندريـــه : هناك يجلس المرء في مطعم كذاك في موسكو ، لا يعرف أحداً من الناس ولا يعرفه أحد ـ ويشعر على الرغم من ذلك وكأنه في بيته ... أما هنا فانك تعرف الجميع والجميع يعرفونك ـ وأنت على الرغم من ذلك غريب ... غريب ووحيد .

فـيرابونت : ماذا ؟ (فاصل صمت) . وحكى الرجل نفسه أيضاً ـ ربما كان كاذباً . أن حبلا طويلا قد شُدَّ عبر موسكو بأسرها ... (١١)

ان ما يبدو هنا ، في الأرضية التمليلية لثقل السمع كحوار ، هو في الأساس حوار ذاتي يكمن في نفس أندريه اليائسة ويتطابق مع كلام فيرابونت ، الذي هو أيضاً حوار ذاتي . فبينما تبدو عادة في الكلام من أمر واحد امكانية فهم حقيقي ، يُعبِّر هنا عن ستحالة هذا الفهم . ويتجلى انطباع التباعد في أكثر صورة ، عندما يوهم بأنه أرضية للتقارب . فحوار أندريه مع نفسه لا يقوم على أساس الحوار ، بل على أساس انعدامه . وقدرة التعبير في الحديث المتجنب تكمن في التضاد المؤلم ـ الساخر للحوار الحقيقي ، الذي يُزاح الى عالم الخيال . الا أن هذا يضع الشكل الدرامي ذاته موضع تساؤل .

في حين يمكن تبرير تعذّر التفاهم في مسرحية الأخوات الثلاث من حيث الموضوع (صمم فيرابونت) ، فإن رجوعاً الى عالم الحوار لا يزال ممكناً . وتبقى ظهورات فيرابونت أحداثاً هامشية . لكن كل ما يتعلق بالموضوع ، مما مضمونه أعم وأهم من الدافع الذي يطرح الأمور ، يسعى الى أن يستقر في الشكل . والارجاع الشكلي للحوار يؤدي بالضرورة الى الروائية . لذلك يشير أصم تشيخوف الى المستقبل .

(١١) نفس المرجع ، ص ٣٧ وما يتبع .

ثالثا :

يعتبر ستريندبيرغ من مؤسسي ما سمي فيما بعد بـ « أدب الأنا المسرحي » ، الذي حدد صورة الأدب المسرحي عقوداً عديدة ، وتأصلت جذور ذلك لدى ستريندبيرغ في ظاهرة عرض الذات • هذه الظاهرة لا تقتصر على ابراز الصلات الموضوعية • فنظرية « الدراما الشخصية » تبدو لدى ستريندبيرغ مرتبطة في علاقة تكامل مع نظرية الرواية السيكولوجية (رواية تطور النفس الذاتية) ضمن اطار تَصوره عن أدب المستقبل • وما قاله في حديث له عن الجزء الأول من قصة حياته (ابن خادمه) يكشف في الوقت ذاته عن خلفيات الأسلوب الدرامي الحديث ، الذي تظهر بداياته بعد عام من ذلك (١٨٨٧) في مسرحية « الأب » ، يقول ستريندبيرغ : « أعتقد أن وصفا كاملاً لحياة انسان هو أصدق وأكثر محتوى من حياة أسرة بأكملها • هل تستطيع معرفة ما يدور في أذهان الآخرين ؟ كيف نستطيع معرفة الدوافع الخفية لعمل ينويه أو يقوم به آخرون ، وكيف نعرف ما قال هذا أو ذاك في لحظة ثقة ؟ نعم ، انما نؤوّل فقط • لكن العلم الذي يعنى بالانسان لم يتقدم تقدماً ذا بال على يد أولئك الكتّاب الذين حاولوا ، مع ما تيسر لهم من المعلومات السيكولوجية الضحلة ، تعميم الحياة النفسية التي هي في الحقيقة خافية على كل انسان • فالانسان لا يعرف سوى حياة واحدة ، هي حياة ذاته ••• (١)

يمكن أن نقرأ من هذه الجمل ، التي قيلت عام ١٨٨٦ ، رفض ستريندبيرغ للأدب المسرحي بشكل عام • لكنها تشكل أرضية لتطور تقف في بدايته مسرحية « الأب » (١٨٨٧) ، وفي وسطه مسرحيتا « الى دمشق » (١٨٩٧ ــ ١٩٠٤) و « حلم » (١٩٠١ ــ ١٩٠٢ الى أن ينتهي بمسرحية « الشارع الريفي الكبير »

(١) ستريندبيرغ ، الاعمال الكاملة ، الجزء الثامن عشر ، اقتبست وترجمت عن والستروم ، التعبيرية الدرامية لدى ستريندبيرغ ، آن آربر ١٩٣٠ ، ص ٩٩ •

(۱۹۰۹) • الى أي حد يبتعد هذا التطور فعلاً عن الدراما التقليدية ، هذه بالطبع مشكلة رئيسية بالنسبة لستريندبرغ •

يحاول العمل المسرحي لأول « الأب » لربط بين الأسوب الشخصي والاسلوب الطبيعي • والنتيجة هي أن لا يتحقق أحد من الاسلوبين • ذلك لأن أهداف المسرح الطبيعي كانت دائماً مختلفة عن أهداف المسرح الشخصي • فالمذهب الطبيعي ، مهما أظهر بأنه ثوري ، وربما كان ذلك أسلوبا ورؤية ، الا أنه سلك منحىً محافظاً في المسرح • فقد اهتم أساساً بالمحافظة على الشكل المسرحي التقليدي المعروف • وكمنت ـ كما سيتبين فيما بعد ـ وراء هدفه الثوري الرامي الى تحقيق مستوى جديد في أسلوب الدراما فكرة انقاذها من خطر العقلية التاريخية والانتقال بها الى عقلية لم تتأثر بعد بالتطور ، وكأنها قديمة وعصرية في آن معا •

يظهر لاول وهلة بان مسرحية « الأب » تعالج شؤون العائلة ، كما هو الحال في المسرحيات الكثيرة المعاصرة لها • يتصارع الأب والأم حول تربية ابنتهما : خلاف المبادىء وصراع الجنسين • لكن لسنا بحاجة للاحتفاظ بكلمات ستريندبرغ المقتبسة آنفا في الذاكرة لكي ندرك بأن هذه المسرحية لا تقوم على أساس العرض المباشر ، أي المسرحي ، لهذه العلاقة المتسممة وتاريخها ، بل انها صممت انطلاقا من شخصية الأب وبنيت على أساس ذاتيتها على أن الصورة الاجمالية الأب في الوسط ، يحيط به لفيف من النساء : لورا ، المرضعة أم الزوجة وأخيرا الابنة ، وكأنهن يشكلن جدران جحيم حوام ، الذي يخيل اليه أنه فيه ، هذه الصورة لا تعطي سوى اشارة أولى لذلك • بيد أن الأهم هو ادراك أن كفاح زوجته ضده لا يصل في أغلب الأحيان الى تحقيق « درامي » الا لكونه انعكاسا لها في وعيه وأن الملامح الرئيسية لهذا الصراع هو نفسه الذي يحددها - والشك بالأبوة ، أهم أسلحة الزوجة ، هو الذي يلقيه بنفسه بين يديها ويعترف بمرضه العقلي في احدى رسائله اذ يقول بأنه « يخشى أن يكون قد فقد عقله » (٢) وكلمات

(٢) ستريندبرغ ، الاعمال الكاملة ترجمة ستريبنغ ، ميونيخ • ۱۹۰۸ ـ ۱۹۲۸ ، الجزء الثالث ص ۳۷ •

زوجته في أخر مشهد من الفصل الثاني ، التي تحمه على أن يقذفها بمصباح مشتعل : « الآن أديت دورك كأب ، للاسف ضروري ومميل • لم تعد بعد الآن ضروريا وعليك أن تذهب » ، هي صادقة من حيث أنها ترجمة لتلك الافكار التي تحمل كابتن الخيالة « الزوج » على الارتياب بزوجته • واذا كانت الطبيعية في الحوار تعني نقلا حرفيا للحديث ، كما يمكن أن يكون في الواقع ، فان أول أعمال ستريندبورغ الطبيعية بعيدة عن ذلك بقدر بعد التراجيديا الكلاسيكية بهما يختلفان من حيث المبدأ الاسلوبي: فالكلاسيكية تعتمد على مثالية لغوية موضوعية، بينما يتحدد أسلوب ستريندبرغ من خلال رؤية شخصية وسقوط الزوج التي أعدت له لورا عن طريق الترويض والقهر ، يتحول بفعل الربط بالطفولة ومطابقة الكابتن السحرية ـ التحليلنفسية مع مضامين ذكريات في كلمات - المرضعة ، التي تلبسه السترة ، يتحول الى عملية نفسية باطنية •

ونظراً لهذه الازاحة يصبح مطلب الوحدات الثلاث ، الذي لا نزال نلاحظه بشدة في مسرحية « الأب » ، عديم المغزى ، ذلك لأن مهمته في الدراما الأصلية تكمن في (٣) عزل المجرى الجدلي ـ الديناميكي عن جمود العالم الداخلي والخارجي • مما يمكّن من خلق ذلك المجال المطلق الذي يساهم في تشجيع اعادة الحدث الوسط ، انساني • لكن لا يقوم العمل هنا على أساس وحدة الحدث ، بل على أساس وحدة أنا الشخصية المركزية • فوحدة الحدث غير أساسية ، هذا ان لم تكن عامل اعاقة في عرض التطور النفسي واستمرارية الحدث ، التي لا فجوات فيها ، لا تشكل ضرورة : فوحدتا الزمان والمكان ليستا ؟ علاقة متبادلة مع وحدة الأنا ، ذلك يظهر في المشاهد القليلة ، التي لا يقف فيها الكابتن على خشبة المسرح • وليس من الواضح ، لماذا لايتمكن الجمهور ، الذي يرى واقع هذه العائلة بعيون الأب فقط ، من اقتفاء أثره في مشيته الليلية ولا يُسجن معه فيما بعد ، طبعاً يهيمن الكابتن أيضاً على هذه المشاهد ، فهو متواجد فيها كموضوع للحديث ، الموضوع الوحيد لها • وهي تعطي مجالا لتآمر لورا ، لكن بصورة غير مباشرة • وتحتل الصدارة صورة الزوج ، كما

(٣) قارن ص ١٥ وما يتبع •

تصورها لزوجة لأخيها وللطبيب . وعندما يطلع القسيس على خطة أخته الرامية الى اعتقال الكابتن ووضعه تحت الوصاية ، يتبنى أمر صهره ، على الرغم من أنه كان يعتبره بسبب الحاده « كأعشاب ضارة في حقلنا » (٤) :

كم أنتِ شديدة يا لورا ! شديدة بشكل لا يصدق ! كثعلب في القفص تفضلين أن تقطعي ساقك بأسنانك على أن تُصطادي ! ــ انك كلص بارع ليس لك شريك في الذنب، حتى ولاضميرك! ــ انظري الى المرآة ! لن تجرؤي على ذلك ! (...) هل تسمحين لي بأن أرى يدك ! أليس عليها بقعة دم تفضح جريمتك ، أليس هناك أثر للسم الخبيث ؟ جريمة قتل صغيرة بريئة ، يصعب تسويتها قانونياً ؛ جريمة غير مقصورة ؛ غير مقصورة ؟ هذا اختراع جميل !

وفي النهاية يعود من حديثه بالنيابة هذا الى حديث مباشر .

كوني رجلا فقد يسرني أن أراك في حبل المشنقة ! وكأخ ورجل دين ــ تقبلي اطرائي ! (٥)

ثم يلفظ الكابتن بعد ذلك آخر كلماته . هذه المقاطع القليلة التي تشير الى تطورصياغة الادوار الدراميةالى مشكلةوالى الوحدات الثلاثفي نطاق الأدبالمسرحي الشخصي ، توضح ، من مسرحية « الأب » فصاعداً ، كيف تنفصل أهداف ستريندبرغ الطبيعيةعن الاوتوبيوغرافية في مجال الدراما. « الآنسة جولي » ، التي ظهرتبعد ذلك بعام واحد ولم تُصمّم على أسس رؤية مستقبلية ، هي واحدة من أشهر مسرحيات المذهب الطبيعي على الاطلاق ، ويُعد تحليل ستريندبرغ نوعاً من وضع برنامج لهذا المذهب .

بيد أن محاولته ادخال أنا فرد ما أو بالأحرى أناه هو الى قلب المسرحية تؤدي بالتدريج الى الخروج عن بنيان الدراما التقليدية (التي لا تزال « الآسةجولي»

(٤) « الأب » ، ص ٥٨ .
(٥) نفس المرجع ص ٥٨ أيضا

مرتبطة به) • في ابداية تبرز تجربة المسرحية ذات البطل الواحد ، كما هو الحال في مسرحية « الأقوى » ، المكونة من فصل واحد • يبدو هذا استنتاجاً للقول الذي تحتويه جملة « لا يعرف الانسان سوى حياة واحدة فقط ، هي حياة ذاته » • لكن يبقى جديراً بالملاحظة أن الدور الوحيد لهذه المسرحية ليس شخصية ستريندبرغ الأوتوبيوغرافية • ونحن لذلك نبريراً اذا ما ادركنا أن الدراما الشخصية لا تسمح من تصور أن الانسان لا يمكنه سوى تصميم حياته النفسية الذاتية ، بدليل أن هذه فحسب هي الواضحة بالنسبة اليه ، بقدر ما تنبع من الهدف المتقدم على الدراما الشخصية وهو تحويل الحياة النفسية ، هذا العالم الخفي ، الى واقع درامي • فالدراما ، التي هي الشكل الفني لفتح الحوار وصراحته ، مهمتها الأساسية عرض ما خفي من الأحداث النفسية • وهي تفك هذه الأحداث من مكامنها عندما ترجع الى الشخصية المركزية ، وفي هذه الحالة اما أن تقتصر على عرض وابراز هذه الشخصية (دراما الشخص الواحد) ، أو أنها ، انطلاقاً من رؤيتها المستقبلية تحبس ما تبقى (دراما الأنا) ، وعندما تتخلى عن كونها دراما •

بيد أن مسرحية « الأقوى » ذات الفصل الواحد (١٨٨٨/٨٩) ليست مثالا لمسيرة ستريندبرغ الدرامية بقدر ماهي مثالا للمشاكل الداخلية في التقنية التحليلية الحديثة بشكل عام • وعلى هذا الاساس يجب أن ينظر اليها من حيث ارتباطها بايبسن • حيث يكمن في هذه الدراما الوحيدة البطل ، والتي تقع في ست صفحات، ما يشبه نواة مسرحية • ايبسية مؤلفة من ثلاثة أو أربعة فصول • فالحدث الشوي في الحاضر ، الذي يستخدم كأرضية لتحليل الحدث الرئيسي ، يقتصر وجوده على النواة : « السيدة × ، ممثلة ، متزوجة » تلتقي مساء عيد الميلاد في زاوية مقهى للسيدات بـ « الآنسة ع ، ممثلة غير متزوجة » • وما يشبك درامياً مع الأحداث الحالية لدى ايبسن بطريقة رائعة ، لكن مثيرة للشك : الانعكاسات الداخلية والماضي العائد عن طريق الذكريات ، يعرض هنا من خلال حديث ذاتي للسيدة بطريقة روائية ــ شعرية • لا يستبدل من ذلك بشكل غير مباشر مقدار انعدام الدرامية في تهمة ايبسن فحسب ، بل يشار أيضاً الى الشيء الذي

كان على ايبسن أن يدفعه من خلال تمسكه بالشكل الدرامي ٠ ذلك لأن الحمي والمكبوت في كثافة ونقاء الحوار الذاتي لدى ستريندبيرغ يولدان انطباعاً أقوى مما في حواراته الثنائية ، وليس في فتحها شيء من « الضعف اللاشيلي له » الذي رآه ريلكي في مسرحيات ايبسن (٦) ٠ وفي حين أنها بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد أخبار ، فهذه الطريقة في عرض الأنا قادرة على احداث منعطفين ، ليس هناك ما هو أكثر منهما درامية ، ولو أنهما ، نظراً لصفتهما الباطنية البحتة ، لا يعترفان بالحوار فيفقدان بذلك صفة الدراما ٠

بعد خمسة أعوام من التوقف عن العمل المسرحي يبدع ستريندبيرغ أكثر أشكاله نموذجية « دراما المحطات » في مسرحية « الى دمشق » ، عام ١٨٩٧ ، وبينها وبين مسرحيته الكبيرة « الأب » أربع عشرة مسرحية صغيرة ألفها في الفترة مابين ١٨٨٧ ـ ١٨٩٢ بالاضافة الى استراحة طويلة بين ١٨٩٣ و ١٨٩٧ ٠ مسرحيات هذه الفترة ذات الفصل الواحد (وعددها احدى عشرة ، من ضمنها « الأقوى ») لا تضع مشاكل الحدث الدرامي وتكوين الأدوار ، التي عالجتها مسرحية الأب ، في الصدارة ٠ وهي لا تحلها ، بل تشير اليها بشكل غير مباشر ، عندما تحاول التخلي عنها ٠

بالمقابل تستطيع تقنية المحطات أن تطابق الأهداف الموضوعية للمسرح الشخصي ، التي تتكشف جزئياً في مسرحية « الأب » مطابقة شكلية متزيل بذلك التناقضات ، التي عملت هذه الأهداف على اقامتها داخل الشكل الدرامي ٠ يهم مؤلف المسرحيات الشخصية أولا بأول عزل واعلاء الشخصية الرئيسية في مسرحيته ، التي غالباً ما تجسد شخصيته هو ٠ والشكل الدرامي ، الذي يعمل من حيث المبدأ على التوازن الدائم و لمتجدد في أداء الدور السوسط ـ انساني ، لا يستطيع القيام بهذه المهمة دون أن يتحطم على صخرتها ٠ في « دراما المحطات » التي تصف تطور البطل ، نجده متميزاً تماماً عن الشخصيات ، لتي يقابله في

---

(٦) ريلكي ، نفس المرجع السابق ص ١٠١ ٠

محطات مسيرته . وهم يظهرون ، في حين أنهم لا يظهرون الا في لقائه بهم ، ضمن اطار رؤيته ومرتبطين به . وبما أن الأنا المركزية هي التي تشكل أرضية « دراما المحطات » ، لا مجموعة من الأشخاص المصطفين الى حد كبير بالتساوي وعلى نسق واحد ، وبما أن حيزها لم يكن بالأصل حوارياً ، فالحوار الذاتي هنا يفقد الطابع الاستثنائي ، الذي لا بد وأن يخصص له في الدراما ، لكن بذلك يكون للكشف المعبر محدود عن « حياة نفسية خافية » ، قبل كل شيء من حيث الشكل ، ما يبرره .

ومن تبعات الأدب المسرحي الشخصي أيضاً الاستعاضة عن وحدة الحدث بوحدة الأنا . وهذا ما تدخله في حسابها تقنية المحطات ، في حين تعمل على تفكك استمرارية الحدث الى مشاهد متسلسلة . والمشاهد المختلفة لا ترتبط هنا بعلاقة سببية فيما بينها حيث لا ينتج أحدها كما في الدراما عن الآخر لا بل تظهر وكأنها أحجار معزولة مصفوفة على نسق الأنا المتقدمة - هذا الجمود وانعدام المستقبلية في المشاهد ، اللذان يصفيان عليها (في مفهوم غوته) صبغة روائية، يرتبطان بتركيبها المعين ، القائم على المواجهة المتطورية بين الأنا والعالم. والمشهد الدرامي يمتاح ديناميكية من الحبل الوسط ـ انساني ويندفع الى الأمام بفضل اللحظة المستقبلية الكافية فيه . على العكس من ذلك فان المشهد في « دراما المحطات » لا يقيم علاقة متبادلة ، صحيح أن البطل يلتقي بأناس ، لكنهم يظلون غرباء بالنسبة اليه .

بذلك توضع امكانية الحوار ذاته موضع تساؤل ، وفي آخر مسرحياته ذات المحطات « الشارع لريفي الكبير » أنجز ستريندبرغ بين موضع وآخر ولصوتين اثنين انطلاقاً من الحوارية الى الروائية الى طاولة ما يجلس السائح والصياد ، وأمامهما كؤوس .

السائح : يخيم الهدوء هنا على الوادي .

الصياد : هدوء مطلق ، على رأي الطحان .

السائح : هو غارق في نوحه ولا تهمه المياه التي تضيع هدراً ؟

الصياد : لأنه يتتبع الريح والطقس .

السائح : هذا الجهد الضائع أيقظ لدي «شمئزازاً من الطواحين الهوائية!
الصياد : تماماً كما حدث للفارس النبيل دون كيشوت المحي ،
السائح : الذي لم يملق المعطف باتجاه الريح ،
الصياد : بل فعل العكس تماماً !
السائح : لذلك اعترضته صعوبات ... (٧)

هذا المشهد لا يمكن أن يكون جسراً لمشهد يليه . ويقتصر دوره على البطل يحمل نتائجه الجارحة أو الشافية معه في قرارة نفسه ، ويخلّفُ المشهد ذاته وراءه كمحطة من محطات مسيرته . وبما أن الطريق الشخصي تحل على هذا النحو محل الحدث الموضوعي ، فان مقولتي وحدة الزمان والمكان باطلتا المفعول . لأن الانعطافات المختلفة في الطريق الداخلية الفعلية هي وحدها التي تتحقق من خلال مشاهد ؛ فالطريق لا تُسد برمتها من قبل « دراما المحطات » ، كما يُغلق الحدث في الدراما الأصلية . وتطور البطل يتجاوز دوماً ، عن طريق المحطات الزمانية والمكانية ، حدود العمل المسرحي ويربطه بها .

وبما أنه لا يقوم ارتباط عضوي بين المشاهد المختلفة ، وأنها لا تشكل سوى مراحل من تطور متجاور العملِ المسرحي (وكأنها تتف من مشاهد روايـــة تطورية) يمكن أن يقوم بنيانها على مخطط سطحي بالنسبة اليها ، يحدد من جديد صلاتها وسماتها الروائية . ذلك خلافاً لمـــا عليه نموذج مسرحيات غوستاف فرايتاغ ، فبينما ينتج الهرم المقام بالضرورة من النمو العضوي للمشاهـــد والفصول ، تتجلى في البنيـان المتناسق لمسرحية « الى دمشـق » ، الجـزء الأول ، فكرةُ ترتيبٍ آلي ، غنية المعزى ، لكن غريبة عن العمل المسرحي .

يبدو بالطبع أن هذه الدلالة على الصلة الوسط ــ انسانية في « دراما المحطات » ، كون هذه الصلة مواجهة حادة ، متناقضة مع تلك المسحة التعبيرية لدى ستريندبرغ ، التي يظهر بموجبهـا أشخاص ثلاثية ــ الى دمشـق (السيدة ، المتسول ، قيصر) كانشطارات للأنا المجهول ، أو بالأحرى يعد العمل برمته كامـة

(٧) الاعمال الكاملة ، الجزء العاشر ، ص ١٧٧ وما يتبع .

في ذات يطله . (٨) بيد أن هذا التناقض هو بعينه التناقض الظاهري للذات تغريب ذاتها في الانعكاس ، تشييئي الأنا الذاتية المعينة ، تحول الذات المصمّدة الى الموضوع . ويكشف التحليل النفسي في مفهومه ، الذي يبرز اللا وعي على انه ضمير غير شخصي » ، عن أن اللا وعي يواجه الأنا الواعية (يعني الأنا التي تعي نفسها بنفسها نتيجة لعملية تصور) كشيء غريب . وهكذا يقف الفرد ، الذي يهرب الى نفسه أمام العالم الذي أصبح غريباً ، من جديد تجاه غريب . فيما يتعلق بذلك الشخص المجهول في بداية المسرحية .

لا أخشى الموت ، بل أخشى الوحدة ، ففي الوحدة ألتقي بأحد ما ..
لكن لا أعرف فيما اذا هو أحد آخر ، أم أنه أنا نفسي ، ذلك الذي أحس به الا أن الانسان في وحدته ليس وحيداً . يتكثف الهواء وتنبثق منه حياة من جديد ، وتبدأ أحياء بالنمو ، لا ترى ، لكن يُحَسُّ بها وفيها حياة .(٩)

وهو يلتقي بهذه الأحياء أثناء تتابع محطات مسيرته . الا أنها في أغلب الأحيان هو نفسه وفي الوقت ذاته غريبة عنه ؛ وبقدر ما يكون هو نفسه ، بقدر ما تكون هذه الكائنات غريبة عنه . هذا التماثل يؤدي من جديد الى ازالة الحوارية: فالسيدة في ثلاثية ـ دمشق لا تستطيع أن تقول للشخص المجهول ، التي هي على ما يبدو مسقط له ، الا ما سبق له أن عرف :

السيدة (لأمها) : انه شيء غير عادي ومن الممل أنني لا أستطيع قول شيء الا وكان قد سمعه من قبل . هذا ما يحملنا على التقليل من الكلام ...(١٠).

ان علاقة الذاتي بالموضوعي تبدو في البعد الزمني كعلاقة الماضي بالحاضر . فالماضي الذي انتقل الى حيّز الذكرى وأصبح باطنياً ، يظهر بفعل انعكاسي كحاضر غريب : فالغرباء الذين يقابلهم الشخص المجهول هم في الأغلب

(٨) فارن والسترودم ، المرجع السابق ، ص ٤٩ وما يتبع ، ص ١٢٤ وما يتبع .
(٩) الاعمال الكاملة ، الجزء الخامس ، ص ٧ .
(١٠) نفس المرجع ، ص ٥٢ .

اشارات لماضيه الذاتي · وهكذا يُستشهدُ في شخصية الطبيب برميل مدرسي لطمولته ، كان قد عوقب بدلا منه وهو بريء وعندما يقابله تبرز في الزمن الحضر مسسات تكبيت ضميره ، الذي لم يتركه منذ ذلك الحين · (حادثة في حياة ستريندبرغ) · والمتسول ، الذي يقابله في زاوية أحد الشوارع ، يريه أثرالجرح الذي يحمله هو من جراء ضربة تلقاها من أخيه ·

هنا يحصل تماس بين « دراما المحطات » وتقنية ابيسن التحليلية · وكما هو الحال في التغربُ الذاتي لفرد ، فلا يصل التغرب في ماضيه ذاته الى شكل ملائم ودون «عنف» مسرحي الا في اللقاءات المختلفة ، التي يكوّن ستريندبرغ منها عمله ·

وعلى أساس تجابه الأنا المتفرد والعالم المتغرب ـ المشتيء يقوم البنيان الشكلي لعملين لاحقين من أعمال ستريندبرغ · مسرحية « حلم » (١٩٠١ـ١٩٠٢) ومسرحية « لحن الأشباح » (١٩٠٧) ·

فمسرحية « حلم » ، التي كُتبت بنفس الأعوام التي كُتب فيها الجزء الثالث من مسرحية « الى دمشق » ، لا تختلف أبداً من حيث فكرة الشكل (« تقليد شكل الحلم ـ الغير مترابط ، لكن المنطقي المظهر » ـ ستريندبرغ في المقدمةالتي كتبها حول المسرحية) عن « دراما المحطات » · وقد اعتبر ستريندبرغ أن مسرحية « الى دمشق » ذاتها هي مسرحية حلم أيضاً ، مما يشير في الوقت ذاته الى أنه لم يفهم مسرحية « حلم » على أنها حلم تكون من مشاهد بل أراد أن يلمّح في العنوان الى بناء هذه المسرحية الشبيه بالحلم · لأن الحلم و « دراما المحطات » يتطابقان فعلا في بنيانهما : سلسلة من المشاهد لا تشكل وحدتها حدثاً موحداً ، بل تشكل أنا الشخص الحالم أو البطل الباقية في حالة تطابق مع ذاتها ·

اذا كانت دراما المحطات تؤكد بشكل خاص على الأنا المتفردة ، فان العالم الانساني يتصور مسرحية « الحلم » وذلك في التشييء ، الذي يظهر فيه هذاالعالم في وجه ابنة ايندرا · هذه هي الفكرة الأساسية للمسرحية ، التي تحدد أيضاً شكلها : أمام ابنة ايندرا يُعرض « كيف يعيش البشر » (ستريندبرغ) · ان التسلسل المتفكك لمشاهد مسرحية « حلم » ، هو تسلسل استعراضي، اكثر مما في الحلم ذاته ، كما عرفته العصور الوسطى · والاستعراض ، ـ على العكس من

الدراما ــ هو في الأساس عرض يتم لمن هو خارج اطاره • لذلك تظهر مسرحية « حلم » • التي تُدخل الشخص الملاحظ الى عالمها كما لو أنه أتاها ، بالبنيان الأساسي الروائي ، المتجسد في تواجه الذات والموضوع •

ابنة ايندرا ، التي تظهر في النص الأصلي (بدون مشهد تمهيدي) كشخصية مسرحية مساوية للآخرين ، تصيغ هذا البعد الروائي الفاصل عن البشرية في الكلمة الشبيهة بشعار أساسي : « مؤلمة هي أحوال البشر » •

ويعبر هذا من حيث المضمون عن شفقة ، أما من حيث الشكل فمن بعد ، وبذلك يُصبح الكلمة السحرية ، التي بفضلها تستطيع ابنة ايندرا أن ترتفع فوق مستوى البشر ، على الرغم من أنها قد تشابكت الى حد كبير مع المصير الانساني (كما رأى ستريندبرغ) من خلال زواجها من المحامي :

الابنـة : أظن ، بعد أن حصل هذا ، أنني بدأت أكرهك !
المحامي : اذن وا أماه ! •• لكن دعينا نستبق الحقد ! أعدك بألا أقول شيئاً بعد الآن عن الترتيب ••• حتى ولو أن ذلك يعذبني !
الابنـة : وأنا سآكل الملفوف ، ولو أن ذلك يؤلمني !
المحامي : اذن حياة مشتركة ممسة بالآلام ! ما يسر أحدنا ، يؤلم الآخر! •
الابنـة : مؤلمة هي أحوال البشر ! (١١)

طبقاً لبنيانها الاستعراضي تتميز هذه المسرحية بالحركة المؤثرة• فالى جانب الضابط (الذي يجسدستريندبرغ) تقابل ابنة ايندرا بصورة رئيسية شخصيات كأن البشرية بالنسبة اليها ، مهنياً ، متشيئة ، لذلك تستطيع هذه الشخصيات على أفضل وجه أن تتعرف ابنة ايندرا على هذه البشرية - المحامي مثلا (التجسيد الثاني للمؤلف) :

انظري، هذه الجدران : ألا يبدو وكأن كل الخطايا قد لطخت الأوراق

(١١) ستريندبرغ ، مسرحية « حلم » ترجمة ف • رايش ، بازال ١٩٤٦ • ص • ٤٦ •

التي تكسوها ، وانظري الى هذه الأوراق ، التي أسجل عليها قصص الباطل المقترف ! انظري الي ! ... لا يأتي الى هنا انسان يبتسم ليس الا نظرات عابسة أنياب بارزة وقبضات مجهوة ... والجميع يلقون سوئهم ، بحسدهم ، بشكهم علي ... انظري ، يداي اسودتا ومستحيل أن تعودا نظيفتين ! هل ترين ، كيف أنهما مخدشتان وتدميان !... لا أستطيع أن ألبس ثيابي مدة أطول من بضعة أيام ، اذ تفوح بالجرائم التي ارتكبها آخرون . (...) انظري الى شكلي ! فهل تعتقدين أنني ، ومنظري شبيه بمنظر مجرم ، جدير بحب امرأة ؟ أم هل تعتقدين أن أحداً يرغب في صداقة من عليه أن يعمل على تأدية كل ديون المدينة ، الديون التافهة ؟ ... من المؤسف أن يكون أحدنا انساناً :

الابنـة : مؤلمة هي أحوال البشر ! (١٢)

الشاعر (التجسيد الثالث لستريندبرغ) يقدم اليها « رجاءً خطياً من الانسانية الى حاكم لعالم قام بتأليفه حالم » (١٣) وهو يطرق من جديد موضوع أوضاع البشرية . او أنه يقدم اليها انساناً ما ، كمثال حي عن هذه الأوضاع :

(ليتا تدخل وفي يدها دلو)

الشاعر : ليتا اظهري أمام الآنسة أغنيس (ابنة يندرا) ! ـ لقد عرفتك قبل عشرة أعوام ، عندما كنت فتاة صغيرة ، مرحة وجميلة ... انظروا ، كيف أصبحت الآن ! خمسة أطفال ، تعذيب ، صراخ ، جوع ، ضرب ! انظروا ، كيف تلاشى الجمال وزال الفرح ، أثناء أداء الواجب ... (١٤)

كما أن الضابط يحتفظ بهذا البعد الروائي بين موضع وآخر .

(يمر سيد متقدم في السن ، يداه معقودتان على ظهره) .

---

(١٢) نفس المرجع ، ص ٣٢ وما يتبع .
(١٣) نفس المرجع ، ص ٩٠ .
(١٤) نفس المرجع ، ص ٥٧ .

الضابط : انظروا، هناك يمشي أحد المتقاعدين ثم ينتظر الى أن يمل الانتظار؛ انه بالتأكيد أحد النقباء ، الذي لم يستطع الوصول الى رتبة رائد، أو أنه موثق عقود في محكمة، لم ينل حظه من الترفيع ... يُستدعى كثيرون من الناس ، لكن لا يقع الاختيار الا على قلة منهم ... انه يمضي الآن مسعياً الى الحصول على فطوره ...

المتقاعد : كلا ، الجريدة ، جريدة الصباح !

الضابط : ولم يتجاوز بعد الرابعة والخمسين من عمره ، وبامكانه أن يتسكع خمساً وعشرين سنة أخرى وهو ينتظر وجبات الطعام والجريدة ... أليس هذا مريعاً ؟ (١٥)

وهكذا نرى أن مسرحية « حلم » ليست من صنع الناس ، أي ليست دراما ، بل هي عمل روائي يخبر عن الناس . هذا البنيان الروائي يهيمن أيضا ، سواء من حيث الموضوع أو من حيث الشكل ، على مسرحية « لحن الأشباح » . فاذا تمت الرواية في مسرحية « حلم » بزيارة ابنة ايندرا على الأرض من حيث الموضوع وبتسلسل استعراضي للمشاهد من حيث الشكل ، فهي تختبىء هنا خلف واجهة مسرحية اجتماعية تقليدية . أي أنها لم تكن مبدأ أساسياً في الشكل المسرحي ، بل اقتصرت على كونها وسيلة من وسائل تحقيقه . لأن مسرحية « لحن الاشباح» قد واجهت فيما يتعلق بالشكل نفس المشكلة التي واجهتها أعمال أيبسن الأخيرة. وهي الكشف الدرامي للماضي العميق ، المحاط بالصمت ، أي المتعذر على العلنية الدرامية . واذا تم هذا الكشف لدى ايبسن عن طريق الربط . بحدث درامي من أحداث الساعة أو لدى ستريندبرغ في مسرحية « الأقوى » عن طريق الحوار الذاتي فان كلا الاسلوبين قد اتبعا جنباً الى جنب في مسرحية «لحن الأشباح » . فأما الحوار الذاتي في المسرحيات الشخصية تظهر كشخصية درامية عادية متنكرة وسط أولئك الناس، الذين يناط بهم فضح أسرار ماضيهم . انه هنا شخصية العجوز، المدير هومل :

(١٥) نفس المرجع ، ص ٦٢ وما يتبع .

فالشرية بالنسبة اليه ، كما هو حال المحامي والشاعر في مسرحية « حلم » عبارة عن عالم متشيء : فهو يجيب على السؤال الذي طرحه الطالب في البداية ، فيما اذا كان يعرف الناس « الذين يقطنون هناك » ، (يعني الناس المنوط به فيما يلي كشفهم) ، بقوله :

كلهم - ان انساناً تقدم به السن مثلي يعرف
كل الناس ... لكن ما من أحد يعرفني بشكل
خاص ، فأنا أهتم بمصائر الناس . (١٦)

اذا كان من شان هذه الجملة أن تعلل من حيث الموضوع مهمة هومل الشكلية ومكانته الخاصة ، فان الجمل التالية توضح ، لماذا يحتاج هؤلاء الناس الى روائي . بنفستون (خادم البيت - شخصية موازية للمدير هومل يصف لخادم هرمل أسياده) :

انــه عشاء الأشباح العادي ، كمــا نسميه يشربون الشاي ولا ينطقون بكلمة واحدة ، أو يتحدث القائــد بمفرده .. وهــم يمارسون ذلك منذ عشرين عاما ، دائمــا نفس الناس ، الذين يقولون نفس الكلام أو يصمتون لئلا يربكهم الحياء (١٧) .

وفي الفصل الثالث :

الطالب : قولي بربك ، لماذا يجلس الأبوان هنا في الداخــل صامتيــن ، دون أن ينبسوا ببنت شفة ؟

الآنسة : ليس لدى أحد منهم شيء يقوله للآخر ، وما من أحد منهم يصدق ما يقوله الآخر، لقد عبر والدي عن ذلك بالشكل التالي : من أجل أي هــدف ينبغي أن نتكلم ، ان أحــدا مـا لا يستطيع أن يخدع الآخــر ! (١٨) .

(١٦) ستريندبرغ ، « لحن الاشباح » ترجمة م . مان ، صدر في سلسلة كتب - الجزيرة رقم ٢٩٣ ، ص ١٢٠ .
(١٧) نفس المرجع ، ص ٢٤ .
(١٨) نفس المرجع ، ص ٤٢ .

هذه الكلمات تدل على الأصل الواحد في المسرحيات الروائية الحديثة ، وهي تحدد النقطة التي تتحول فيها بالضرورة مسرحية المجتمع البورجوازي ، التي تبنت في وقت سلف مبدأ الشكل في الدراما الكلاسيكية ، مـــن ارضية تناقض المضمون والشكل ، التي نشأت خلال القرن التاسع عشر ، الى الارضية الروائية ، وبشخصية المدين هومل يقف الأنا الروائي لاول مرة ، ضمن عملية التحول هذه ، على المسرح ولو على شكل شخصية درامية متنكرة • في الفصل الاول يصف هومل للطالب سكان المنزل ، الذين يظهرون أنفسهم ، بشكل يفتقر الى أية استقلالية درامية ، كأشياء معروضة في واجهات النوافذ ، وفي الفصل الثاني ، ابان « عشاء الأشباح » تكمن مهمته في كشف أسرارهم •

لكن من الصعب أن نتصور ، كيف أن ستريندبرغ لم يعِ هذه المهمة الشكلية الموكلة لبطله • فقد انتهى الفصل الثاني بالكشف التقليدي عن الكاشف ذاته ، أي بانتحار هومل ، ففقد العمل المسرحي بذلك مبدأ شكله المحقي في ثنايا المضمون• وفشل الفصل الثالث لأن عليه ــ دون الاستعانة بسند روائي ــ أن يولّد الحـوار ، فالى جانب الشخصية العابرة للطـاهية ، التي ــ وفي ذلـك عجب ــ تورث من حيث الموضوع دور « مصاص الدم » هومل ، دون أن تتولى دوره من حيث الشكل ، تجـد أيضاً الآنسة والطالب ، حاملبه الوحيدين؛ وهذان لم يعد باستطاعتهما الخروج من بيت الأشباح ، الذي وقعا فيه ، كي يمارسا الحوارية • هذا الحديث المتسكع يائساً هنا وهناك ، تخترقه استراحات ، حوادث ذاتية وصلوات ، وهذه الخاتمة الفاشلة الى حد مؤلم لعمل مسرحي فريد من نوعه ، ذلك كله لا يمكـن فهمه الا من خـلال المرحلة الانتقالية ، التي مر بها الأدب المسرحي والتي تدفع هذه المسرحية بعلامـة مميزة : التيان الروائي متواجد ، لكنه لا يزال مرتكشاً من قبل الموضوع ويتحكم فيه مجرى الأحداث •

وبينما يموت أبطال ايبسن لعدم وجود رواية لهم ، يموت أول رواية لـدى ستريندبرغ ، لأنه لم يُعرف ــ بسبب قناعه ــ على أنه شخصية درامية • وهذا يُعد، أكثر من أي شيء آخر ، شاهداً عـلى تناقضات الدرامـا الباطنية في فتـرة منعطف

القرن، كما يدل بدقة على الأرضية التاريخية، التي وقف عليها ابسن وستريندبرج. فالأول يقف مباشرة قبل، والآخر مباشرة بعد ازالة هذه المتناقضات عن طريق تحويل الروائية الموضوعية الى شكل، فكلاهما اذن يقف على عتبة الحركة المسرحية الحديثة، التي لا يمكن فهمها الا من خلال مشكلة الشكل فيها .

رابعا :

ان المؤلفات الأولى لموريس ميترلنيك (التي يقتصر الحديث هنا عليها فقط) تحاول عرض الانسان مسرحياً في حالة عجز وجودي، وقد سُلّم الى مصير لا يمكن سبر غوره . وبينما تقدم المأساة اليونانية البطل في اطار صراع مأساوي مع القدر، وتهدف الدراما الكلاسيكية بتهمة معالجة الصراعات الناتجة عن العلاقات الانسانية، فقد تم هنا تقديم اللحظة فقط، التي يقف فيها الانسان أعزلَ امام مصيره . لكن ليس كما في المفهوم الرومانسي لمأساة المصيرية، حيث ركزت هذه على حياة الناس المشتركة، في محيط المصير الأعمى، وكان موضوعها آلية القدر والعلاقات الانسانية المنافية للطبيعة . لا شيء من هذا في مؤلفات ميترلنيك . فالموت في حد ذاته هو الذي يشكل مصير الانسان وهو يهيمن في هذه المسرحيات على الساحة . وذلك بدون أي شيء خاص أو ربط مأساوي بالحياة بلا عمل يؤدي اليه، وليس أحد مسؤولا عنه . يعني هذه من الوجهة المسرحية استبدال مقولة الحدث . بمقولة الحالة وتبعا لذلك تفرض نفسها تسمية النوع الذي ابتدعه ميترلنيك . ذلك لأن الجوهري في أعماله لا يكمن في الحدث وهي بالتالي لا تعد « أعمالا درامية »، اللهم الا اذا كان للتعبير اليوناني « دراما » معنىً آخر . وهذا ما تهدف اليه التسمية المنافية للمنطق، « دراما الجمود » التي أطلقها المؤلف على أعماله .

بيد أن الحالة لا تشكل بالنسبة للدراما الأصلية الا منطلقاً للحدث فقط . أما هنا فيجرد الانسان، انطلاقاً من الموضوع، من تلك الامكانية ويبقى ثابتاً

في وضعه بسلبية تامة الى أن يموت · الا أن ما يحثه على التكم لا يتعدى كونه محاولة للتأكد من أنه لا يزال في الوضع الذي أوجد فيه · وبادراك الموت . (موت أحد المقربين اليه) . الذي يواجهه ، وهو أعمى ، منذ الأزل ، فقد يصل الى هدفه · هكذا الأمر في مسرحيات : الدخيلة ، العميان (١٨٩٠) في داخل البيت ·

في مسرحية « العميان » تظهر على المسرح « غابة شمالية معرقة في القدم ، تحت سماء لا متناهية ، مكسوة بالنجوم ـ وفي الوسط ، باتجاه الخلفية المظلمة ، يجلس قسيس عجوز ، يحيط بـه معطف أسود ، واسـع · رأسه محنية قليـلا الى الوراء ، تستند في هدوء داتل الى جـذع ضخم لشجرة بلوط جوفاء · وجهه شاحب شكل مروع ، أصفر كالشمع ، لا حركة فيـه ، فاغر الفم ، شفتاه زرقـاوان · العينان الجمدتان ، اللتان غادرتا العالم الأرضي ، تبدوان وكأن الدم سال منهما ، بعد أن نفدت الدموع من جراء ألم طويل (···) · والى الجهـة اليمنى يجلس ستة رجال طاعنون في السن ، عميان ، على أحجار وجذوع أشجار ساقطة واوراق شجر جافة · وفي الجهـة المقـابلة ، الى اليسـار ، ستُ نسـاء فاقدت البصر حـد الفصل عبـارة عن قطع مـن صخور وشجرة ممدوعـة ··· الظلام شـديد ، لكن شعـاعاً من القمـر يعبر هنا وهنـاك على غير مـدى من بين أوراق الشجـر المظلمة · » (١) والعميان ينتظرون عودة القسيس العجوز ، الذي قادهم الى هـذا المكان ؛ أما هو فيجلس وسطهم ، ميتاً ·

يبين ما نراه على المسرح بالتفصيل ، والذي لم نقتبس منه سوى النصف ، أن شكل الحوار لا يكفي للعرض · والعكس · أيضاً صحيح ، فلا يكفي ما ينبغي أن يقال لنشوء حوار · فالعميان الاثنا عشر يطرحون أسئلة تنم عن الخوف عـلى مصيرهم ويدركون بالتدريج ما هم به من أوضاع · ويقتصـر الحديث ، الـذي يُحدَّد ايقاعه على أساس تبادل السؤال والجواب ، على ذلك ·

الأعمى الأول : ألم يأت بعد ؟

(١) ميترلنك ، العميان ، بروكسل ١٩١٠ ، تقتبس هنا الترجمة الالمانية لفي أعدها شوتس ميوبيتر ، دون ذكر العام ، ص ٩ وما يتبع ·

الأعمى الثاني : لا أسمع شيئاً . (٢)

وفيما بعد :

الأعمى الثاني : هل نحن الآن في الشمس ؟

الأعمى الثالث : ألا تزال الشمس ساطعة ؟

الأعمى السادس : لا أظن ذلك ، فالوقت الآن متأخر حتماً .

الأعمى الثاني : كم الساعة الآن ؟

العميان الآخرون: لا نعرف ذلك . ـ بل لا يعرف ذلك أحد . (٣)

وغالباً ما تتوازى الأقوال جنباً الى جنب أو أنها تمر بعضها ببعض بشكل متقارب

الأعمى الثالث : حان وقت العودة الى المستشفى .

الأعمى الأول : ليتنا نعلم أين نحن .

الأعمى الثاني : لقد أصبح الطقس بارداً منذ أن ولى . (٤)

مهما كان المحتوى الرمزي للعمى ، فهو يعمل في المجال المسرحي على انقاذ المسرحية من الصمت الذي يهددها . فاذا رمز العمى الى عجز الانسان ووحدته (ها نحن معاً منذ سنين طويلة ولم يشاهد بعضنا بعضاً قط ، كأننا دائماً وحيدان ... يجب أن يرى المرء قبل أن يحب . ») (٥) ، فوضع الحوار بذلك موضع تساؤل ، فانه في الوقت ذاته يعود الفضل في أنه لم يزل هناك باعث على الكلام . وفي مسرحية « الدخيلة » ، التي تعرض عائلة وهي متجمعة ، وبينما تحتضر الأم في الغرفة المجاورة ، نجد أن الجد الأعمى هو الذي يقيم الحديث عن طريق أسئلته (وتصوراته كونه أعمى فهو يرى أقل لكنه يتصور أكثر من الآخرين) .

في مسرحية « العميان » ينحرف الشكل اللغوي عن الحوار على عدة وجوه . وهو في أغلب الأحيان جمعي الأداء (كورسي) . ثم أن « الردود » تفقد خاصيه

---

(٢) نفس المرجع ، ص ١٠ وما يتبع .

(٣) نفس المرجع ، ص ٢٣ .

(٥) العميان ، ص ٤-١٠ ، النص الالماني : ص ٤١ .

التفريق بين العميان الاثني عشر . وتستقل اللغة بنفسها ويزول ارتباطها بمقرها الدرامي : فلم تعد تعبيراً لفرد ينتظر جواباً ، بل تعكس الحالة النفسية المهيمنة على الجميع . وتقسيمها الى « ردود » مختلفة لا يطابق الحوار المعروف في الدراما لا يطابق الحوار المعروف في الدراما الأصلية ، بل يعكس فقط السمة الانفعالية ـ المسونة للمبهم . وهي نقرا ونسمع دون أحد من يتكلم بعين الاعتبار . فالأساس هو تبدلها وليس صلتها بالأنا الراهن . لكن هذا أيضاً هو في النهاية تعبير عن حقيقة أن الشخصيات الدرامية هنا بعيدة كل البعد عن أن تكون صانعة او بالأحرى فاعلة للحدث ، لا بل هي في الحقيقة مفاعيل له . هذا هو الموضوع الوحيد في أعمال ميترلنيك الأولى : حقيقة أن الانسان ، بشكل لا انقياد معه ، يحيا تحت رحمة مصيره : هذه الحقيقة تتطلب تعبيراً لها في الصيغة الشكلية .

ويدخل في حساب هذا أيضاً تصميم مسرحية « في داخل البيت » (١٨٩٤) . فهنا أيضاً يُقدر لعائلة ان تعيش الموت . فالابنة ، التي غدرت اسرتها في الصباح، كي تزور جدتها على الجانب الآخر من النهر ، تنتحر في الماء ويؤتى بها ميتة الى البيت ، في الوقت الذي لا يتوقع أبواها عودتها ويقضيان أمسيتهما بهدوء وراحة بال . وكما أن هؤلاء الأشخاص الخمسة ، الذين يقتحمهم الموت بغتة ، هم مجرد ضحايا صامتة للمصير ، فهم يشكلون أيضاً موضوعاً روائياً صامتاً ، يتجسد في الشكل ، بالنسبة لذلك الشخص الذي يخبرهم بنبأ موت ابنتهم : العجوز ، الذي ـ وقبل أن يؤدي مهمته الصعبة ـ يتناول الحديث عنهم مع شخص غريب وذلك أمام النوافذ المضيئة ، التي تظهر الأسرة من خلفها . وهكذا تنشطر البنية الدرامية الى شطرين : الأشخاص الصامتين داخل البيت ، والمتحدثين في الحديقة . وينشأ عن هذا الانقسام الى مجموعتين احداهما تخص الموضوع والأخرى تخص البنية الدرامية نموذج طبق الأصل يتجلى فيه الفصل بين الذات والموضوع ، هذا الفصل ، الذي هو جزء من قدرية ميترلنيك ، يؤدي بالنتيجة الى تشيؤ الانسان ، كما أنه يعمل ضمن اطار الدراما على بروز حالة روائية ، كان لها فيما سبق مهمة هامشية ، كوصف المعارك من وراء الكواليس مثلا . بيد أن هذه الحالة تشكل هنا

مجمل العمل المسرحي • فمهمة « الحوار » بين الغريب ، العجوز وحفيديه مقتصرة تقريباً على العرض الروائي للماثلة الصامتة :

العجوز : اريد أولا أن أتأكد من أنهم جميعا موجودون هناك في الغرفة • حقاً انني أرى الأب بجانب الموقد ، يجلس هناك ويداه على ركبتيه ••• وتجلس الأم مستندة على الأريكة • (٦)

ويعتمد هنا أيضاً على البعد الروائي ، الذي ينشأ من خلال أن الراوية يعرف أكثر من شخصياته :

العجوز : عمري يقارب الثالثة والثمانين ، وهذه أول مرة أ'بتلى فيها بنظرة الوجود • لا أعرف . يبدو لي أن كل ما يفعلون غريب وذو مغزى ••• انهم ينظرون حول مصباحهم طوال الليل ، وهذا كل ما في الأمر : تماماً كما كنا سنفعل لو أننا في وضع مماثل ؛ الا أنني أعتقد أنني ألقي عليهم بنظري من عالم آخر ، ذلك لأنني أعرف حقيقة صغيرة ، لم يطلعوا عليها بعد • (٧)

حتى أن الحوار الذي دبت فيه الحياة لا يتعدى كونه وصفاً متبادلا .

الغريب : انهم الآن يبتسمون في هدوء الحجرة •••
العجوز : الهدوء يخيم عليهم ••• لم يتوقعوا عودتها هذا المساء •••
الغريب : انهم يبتسمون دون أي انطباع على محياهم ••• لكن انظر ! عن الأب تصدر اشارة ، انه يضع اصبعه على شفتيه •••
العجوز : انه يشير الى الطفل النائم في حضن أمه •
الغريب : وهي لا تجرؤ أن تحرك عينيها ، خوفاً من أن تزعج الطفل • (٨)

---

(٦) مترلينك ، مسرحية « الباطن » في المرجع المحدد آنفا ، ترجمها الى الالمانية تحت عنوان « في داخل البيت » ج • شتوكها دزن ، برلين ١٨٩٩ ، ص ٦٦ •
(٧) نفس المرجع ، ص ٨٣ وما يتبع •
(٨) نفس المرجع ، ص ٧٦ وما يتبع •

ان بنية ميترلينك الرامية الى عرض الوجود الانساني ، كما بدا له ، عرضاً درامياً ، قادته الى اظهار الانسان كمفعول بيد الموت ، يتألم بصمت تحت رحمته ، مستخدماً الشكل الذي عُرض الانسان بواسطته كفاعل متحدث ومسيطر على الأحداث. وذلك يحتم حدوث انعطاف في داخل البنيان الدرامي نحو الروائية . في مسرحيــة « العميان » يصف الأشخاص أحوالهم بأنفسهم وذلك ما يلقي ضوءاً كافياً عــلى العمى . أما في مسرحية « في داخل البيت » فتزحف الروائية الكامنة في المادة نفسها دوماً الى الأمام : فهي تعد المشهد الى وضع درامي روائي فعلي يتجابه فيه الفاعــل والمفعول (الذات والموضوع) . لكن هذا أيضاً يبقى ضمن اطار الموضوع ويحتاج الى مزيد من التعليل ضمن الشكل الروائي ، الذي أصبح عديم الجدوى .

خامسا :

ان ما قيل في الدراسة الأولى عن ايبسن ينطبق الى حد ما على باكورات أعمال هارت غير هاوبتمان . « عيد السلام » (١٨٩٠) مثلا ، التي تطرح قصة أسـرة عشية عيد الميلاد ، وهي « مسرحية تحليلية » ، كما يذكر الكاتب نفسه . لكننا نجد على الرغم من ذلك حتى بالذات في أولى مسرحياته « قبل شروق الشمس » (١٨٨٩) مشكلة جديدة ، لم يتطرق اليها ايبسن ، يعلــن عنها الكاتب في العنــوان الفرعي « دراما اجتماعية » . لذلك رأى النقاد دائماً معلماً آخر لهاوبتمان : تولستوي في مسرحية « سلطان الظلام » . لكن مهما كان هذا التأثير قوياً فان الاشكالات الباطنية في « الدراما الاجتماعية » قد بدأت من جديد لدى هاوبتمان ، لأن القدوة تفتقر حتماً الى الطرح الاجتماعي ـ الوقعي ، كمــا أنه تظهر النزعة الوجدانيــة الراسية في كيان الانسان الروسي ، والتي ساعدت على التغلب على أزمة الشكل في مسرحيــات تشيخــوف .

فكاتب المسرحية الاجتماعيــة يحاول تصوير تلــك الأحوال الاقتصــادية ـ السياسية التي وقعت حياة الفرد تحت وطأتها . وعليه أن يشير أيضاً الى عوامــل

تتعدى حدود الحالة الفردية والعمل الفردي ، لكنها بنفس الوقت تتحكم فيها . ان عرض ذلك مسرحياً ، من حيث أنه عمل تحضيري ، يعني : تحويل الوضع المتعرب الى حالية قائمة على العلاقات الانسانية ، اعادة وضغط القضية التاريخية في الاطار الجمالي ، الذي يكاد أن يعكسها . الا أن اشكالات هذه المحاولة تبدو واضحة تماماً اذا ما ركزنا اهتماما على عملية تطور الشكل المخطط لها . ان تحويل الوضع المتعرب الى حالية قوامها العلاقات الانسانية يعني ايجاد حدث من شأنه استحضار البيئة . لكن هذا الحدث ، الذي يقوم بدور الوسيط بين الموضوع الاجتماعي والشكل الدرامي القائم تعامل ثانوي ، يشكل معضلة سواء انطلقنا من الموضوع أم من الشكل . لأن الحدث الذي يثوب عن الحدث الأصلي لا يتحلى بصبغة درامية: فالحدث الدرامي ، من حيث أنه مطلق ، لا يتعدى حدوده . حتى في المأساة الفلسفية، التي عرضنا كلاسيت وهبل على نماذج منها ، لا نجد للحدث مهمة مظاهرية ، فلا تتجلى أهميته في اشارته ، من خلال تجاوزه اطاره ، الى ماهية العالم ، كما تعرض لها ميتافيزيقية الكاتب ، بل في توجيه الأنظار الى داخله ، الى أعماق ميتافيزيقية الذاتية . هذا لا يحد بشكل من الأشكال من قدرته على التعبير ، أليس عالم الدراما هو القادر بفضل مطلقيته على أن يكون مسؤولا عن العالم ؟ وهكذا تقوم صفة الدال بالمدلول بالضرورة على أساس المبدأ الرمزي : العالم الأكبر يتطابق مع العالم الأصغر ، لكن ليس على مبدأ وضع الجزء موضع الكل . لكن هذا ما يحصل بالذات في « الدراما الاجتماعية » . فهي في كل الأحوال تعرقل مطلب مطلقية الشكل الدرامي . فأشخاص المسرحية يمثلون آلافاً من الناس يعيشون بنفس الظروف ، وتمثل حالتهم تكرراً تحتمه عوامل اقتصادية . ومصيرهم عبارة عن مثل ، عن وسيلة ايضاح ، ولا يتم فحسب عن موضوعية تتجاوز العمل المسرحي ، بل يتم في الوقت ذاته أيضاً من الذات الايضاحية التي تسمو عليه : الأنا الشاعرية . ان وضع العمل الفني بين التجربة والذاتية المبدعة وربطه بما هو خارج عنه ، لا يشكل مبدأ في صياغة الشكل الدرامي ، بل في الشكل الروائي . لذلك فان «الدراما الاجتماعية» روائية الجوهر وتحمل في ذاتها نقيضها .

الا أن تحول الوضع المتعرب الى حالية من العلاقات الانسانية يناقض المقاصد

المتعلقة بالموضوع • لان هذه المقاصد تعني أن القوى الموجهة للحياة الانسانية قد تحولت من جودة العلاقات الانسانية » الى الموضوعية المتغربة ؛ وأنه لا يوجد في واقع الامس حاضر ، فهذا يشبه الى حد كبير ما كان دائما وما سيكون في المستقبل' وان الحدث الذي حدده والذي أقام مستقبلا جديدا ، كونه واقعا تماما تحت تأثير هذه القوى المشلة ، هو شيء مستحيل •

حاول هاوبتمان حل شكالات الدراما الاجتماعية الموصوفة آنفاً من خلال « قبل شروق الشمس » و « النساجون » • « قبل شروق الشمس » تقوم بوصف أوضاع أولئك الفلاحين في منطقة « شليزيان » الذين ، ما ان أصبحوا أغنياء مما أعطتهم حقولهم من محصول الملفوف ، حتى قادتهم البطالة الى حياة بذخ وفسق من هذه المجموعة من الناس يقع الاختيار على مثال نموذجي ، هو أسرة المزارع « كراوزي » • كراوزي يقضي أيامه غارقاً في الشرب ، بينما تخونه زوجته في علاقة لها مع خطيب ابنته الصغرى من زوجته الأولى • مارتا ، الابنة الأكبر ، متزوجة من المهندس هوفمان وتنتظر الآن الولادة ، هي أيضاً مدمنة على شرب الكحول • ان أشخاصاً كهؤلاء لا يمكنهم القيام بعرض أحداث على خشبة المسرح ، فالرذائل الطاغية على مسيرة حياتهم تعيق انشاء علاقات انسانية مع الغير ، تعزلهم وتتدنى بهم الى مستوى الحيوان ، الذي يعوي بصمت ويعيش غير مكترث بشيء ، الا أن الفعّال الوحيد بينهم هو صهر العائلة ، الذي يتقبل تصدع العائلة أملا في أن يستغلها وجيرانها في عمل دؤوب ، بذلك تفوته أيضاً فرصة الانخراط في الحاضر المدني الفعال ، الذي تتطلبه الدراما • أما حياة الانسان النقي الوحيد في العائلة، الابنة الأصغر هيلينا ، فتتسم بالآلام الغامضة الهادئة •

ان الحدث الدرامي ، الذي ينبغي على العائلة أن تقدمه ، يجب أن يستقي أصوله من خارجها ، كما يجب أن يكون من النوع الذي يُبقي الناس على الحالة التي هم فيها من التشيؤ ، والا يُزوِّر التكرار' واللازمية' في وجودهم عن طريق تحويلهما الى صيرورة مثيرة يحتمها الشكل • ذلك فضلا عن ان الحدث يجب أن يُمكِّن من القاء نظرة على مجمل أوضاع « فلاحي الملفوف » في شليزيان •

في اطار ذلك كله يُحسب' حساب" لادخال غريب الى هذا المحيط ، هو الفريد

لوط • فهو يأتي الى المنطقة كباحث اجتماعي ، وصديق صبا لهوفمان ، كي يقوم بدراسة أحوال عمال المناجم• وأسرة كراوزي تتوصل الى عرض درامي ، حين تتكشف أمورها للزائر بالتدريج ، فهي تظهر لقارئه أو المتفرج ، انطلاقاً من رؤية لوط ، كموضوع ملائم لبحث • وفي قناع لوط يظهر الأنا الروائي • أما لحدث الدرامي ذاته فلا يتعدى كونه تحولا مزلياً – ساخراً في موضوع مبدأ الشكل الروائي . فزيارة لوط لعائلة كراوزي تشكل في اطار الموضوع ظاهرة اقتراب الرواية من موضوعه ، ذلك الاقتراب الذي يؤثر في صياغة الشكل •

ليس هذا شيئاً نادراً في مسرحيات منعطف القرن • فشخصية الغريب ، التي تمكن من تكوين هذه الظاهرة ، هي احدى سماتها المميزة ، التي حظيت بأكبر اهتمام • لقد أسيء فهم الغاية من ظهوره وشبه بثرثار المسرحية الكلاسيكية • لكن شتان بين الشخصيتين • صحيح أن الغريب يكثر أيضاً من الكلام • الا أن الثرثار الكلاسيكي ، الذي كان ينبغي عليه أن يحرره من شوائب المدنية الحديثة ، لم يكن غريباً ، بل كان جزءاً من المجتمع • وقد وصل ذلك المجتمع من خلاله الى آخر مراحل الشفافية • بينما يدل ظهور الغريب ، على العكس من ذلك ، على أن الناس الذين يتوصلون عن طريقه الى العرض الدرامي ، لا يستطيعون من تلقاء أنفسهم الى ذلك سبيلا ، حتى أن مجرد وجوده هو تعبير من أزمة الدراما ، والدراما التي تدين له بقيامها ، لم تعد أصليه • فهي ترسو في جذور العلاقة الروائية بين الذات والموضوع ، التي تشكل أرضية مواجهة بين الغريب والآخرين • وليس مجرى الأحداث هو الذي يحدد التفاعل في العلاقات الانسانية ، بل تصرف الغريب : وهكذا يزداد التوتر الدرامي - يبدو واضحاً ان هذا هو عيب مسرحية « قبل شروق الشمس » • فالظواهر من الأحداث ، كانتظار ولادة زوجة هوفمان ، الذي كان مثيراً بشكل يفتت الأعصاب ، عليها أن تتكفل باثارة توتر أصيل ، مترسب في ثنايا العلاقات الوسط انسانية • أما الصدف والأحداث ، التي تقع خارج الاطار الفني للمسرحية ، في تصرفات كهذه ، فقد لاحظها جمهور العرض الأول ، الذي خرج من وسطه ، كما هو معلوم ، طبيب نسائي ، ملوحاً بجفته في الهواء اشارة الى أنه يريد أن يعرض تقديم المساعدة •

تضاف الى ذلك بفعل ظهور الغريب لحظة أخرى غير درامية • فالحدث الدرامي الأصيل لا يعرض الوجود الانساني كما يُظهره دافع معين • لأنه يخرج بذلك عن اطاره • فوجوده عبارة عن حالية بحتة ، وليس استحضاراً لوجود في حالة معينة • ووجود الشخص الدرامي لا يتجاوز ، من حيث الزمن أيضاً ، حدود الدراما • ومفهوم الدافع لا معنى له الا اذا ورد في سياق زمني • وهو ، كوسيلة فنية ، عنصر من عناصر الأدب والمسرح الروائي ، كما عرفته العصور الوسطى وحتى عصر الباروك أيضاً • ففي العصر المذكور يتطابق الدافع في الموضوع مع لحظة العرض في الشكل ، التي أزيلت من الدراما • بينما يُعلن هنا بصراحة أن ما يُمثل على المسرح هو مسرحية ويُشار الى صلتها بالممثلين وبالجمهور • الا أن الشكل في مسرحية « قبل شروق الشمس » لا يعرف شيئاً من هذا • وعلى الرغم من أنه — كركيزة درامية — يستقطب المبدأ الروائي ، فانه لا يزال يصر على الأسلوب الدرامي ، الذي لا يتم للشكل استخدامه الا وهو في حالة من التصدع •

وخاتمة المسرحية أيضاً ، التي اعتُبرت دوماً مبهمة وفشلة ، يبدو أن لها بذلك صلة • لوط ، الذي يحب هيلينا ويريد انقاذها من مستنقع محيطها ، نراه يتركها ويهرب من العائلة ، عندما يترامى اليه نبأ ادمانها الموروث • على المسكرات • وهيلينا ، التي رأت في لوط منقذها الوحيد ، تختار الموت • بيد أن عقائدية لوط هذه ، التي « لا حب فيها ولا شجاعة » ، لم تُفهم أبداً ، خاصة وان هذه الشخصية في رؤية المتفرج ، حتى دون رد فعل على مهمتها الشكلية كراوية مسرحية ، تقترب من شخصية غير هارت هاوبتمان ذاته •

لكن الشكل هو الذي يفرض هذه الشخصية • وما يشوه في النهاية ملامح لوط لا يكمن في حتمية طابعه الموضوعي ، بل في وظيفته الشكلية • فكما يتطلب الشكل في الملهاة الكلاسيكية أن تهدأ عاصفة العوائق ، قبل أن يسدل لستار آخر مرة ، بخطبة المحبين ، يتطلب شكل الدراما ، التي تقوم على أساس زيارة غريب ، أن يغادر هذا في النهاية خشبة المسرح •

وهكذا يتكرر في « قبل شروق الشمس » ، لكن باتجاه معاكس ، ما رمى اليه انتحار هومل في « لحن الأشباح » • واذا ما تعرضت الدراما لأزمة تبدو عناصر

الشكل الروائية مزركشة بمسحة موضوعية . ويمكن أن ينتج عن شَمْل مزدوج كهذا لشخصية أو حالة مسرحية تصدمٌ بين ما هو شكلي وما هو مضموني . فاذا عملت حادثة موضوعية في « لحن الأشباح » على تحطيم مبدأ الشكل الحفي ، يعمل هنا مطلب شكلي في النهاية على أن ينزلق الحدث الى المبهم .

بعد عامين من ذلك يكتب هاوبتمان مسرحيته الاجتماعية الأخرى : « النساجون » . وهي تتعرض الى حالة العوز ، التي يعاني منها النساجون في منطقة « جبل البوم » في منتصف القرن التاسع عشر . ترجع نواة هذا العمل المسرحي ـ حسبما يذكر هاوبتمان في الاهداء ـ الى القصة التي رواها له أبوه ، « كيف كان جده ، النساج الفقير ، وهو يافع ، يقبع وراء النول كنساجي اليوم » . لقد اقتبسنا هذه الكلمة هنا ، لأنها تساعد في الوقت ذاته على الدخول في مشكلة الشكل في هذه المسرحية . هنا تبرز في الأصل ومنذ البداية صورة لا تُنسى : صورة النساجين خلف أنوالهم ، والاطلاع على بؤسهم . ويبدو أن هذا يتطلب تجسيداً تصويريا على غرار النموذج ، الذي خلفته الرسامة كيتي كولفيتس حوالي عام ١٨٩٧ في مجموعة لوحات سمتها « تمرد النساجين » واستلهمتها من هاوبتمان بالطبع . أما بالنسبة للعرض المسرحي فيطرح نفسه هنا ، كما في مسرحية « قبل شروق الشمس » ، السؤال عن امكانية الحدث . فلا حياة النساجين ، التي قوامها العمل والجوع ، ولا الأحوال السياسية ـ الاقتصادية يمكن تحويلها الى حالية درامية . والحدث الوحيد الممكن ضمن شروط وجودية كهذه هو الحدث الذي ينبغي أن يتوّجه ضدها : التمرد . هاوبتمان يقوم بعرض تمرد النساجين الذي حدث فعلا عام ١٨٤٤ . والوصف الروائي للأوضاع يبدو ـ من حيث انه تعليل للثورة ـ ممكنَ المسرحة . الا أن الحدث نفسه ليس مسرحيا؟ . فتمرد النساجين يفتقر ، ما عدا مشهد واحد في الفصل الأخير ، الى وجود الصراع الوسط ـ انساني ، وهو لا يتطور في أوساط الحوار (كمسرحية شيلر « فالينشتاين » مثلا) بل يتطور طالما أنه حالة من تفجر يائس فيما وراء هذه الأوساط ، ولذلك لا يمكن أن يكون الا موضوعاً له . بهذا تعود المسرحية مرة أخرى الى الروائية . فهي تتركب من مشاهد تُستخدم فيها امكانات متعددة من المسرح الروائي ، مما

يدل في هذه المرحلة على أن العلاقة بين الرواية والشيء قد بنيت من حيث الموضوع في داخل المشهد الدرامي •

تدور حوادث الفصل الأول في بيترسفالداو • فالنساجون يسلمون القطع المنجزة في بيت صاحب المصنع دار يسيكر • ويذكّر المشهد باستعراض عصري — اوسطي ، الا أن عرض النساجين والحالة التي هم فيها من العوز قد ارتبط هنا ، من حيث الموضوع ، بتسليم ما أُنجز من عمل : فبضاعتهم هي هم أنفسهم • — ويأتي بنا الفصل الثاني الى حجرة صغيرة تعيش فيها أسرة أحد النساجين في بلدة « كاشباخ » • وتوصف هنا حالة البؤس التي هم فيها لغريب ، عاد بعد فترة طويلة من الخدمة العسكرية فاقداً الصلة بموطنه ، ذلك الغريب هو مورتيس ييغر • لكن بما أنه غريب ، لم يمسه بعد سوء الأوضاع ، فهو اذن قادر على أن يسعر نار الثورة • — ويعود بنا الفصل الثالث مرة أخرى الى بيترسفالداو ، الى حانة ، بذلك اختير المكان ، الذي يُحكى فيه عادة عما يجد من أمور ، ومن ثم يثار من حولها الجدل • وهكذا يبدأ الحرفيون بالحديث عن أوضاع النساجين ، ثم يتابع الوصفَ بعد ذلك غريبٌ آخر ، هو الرحالة • — أما الفصل الرابع ، الذي يتم عرضه في منزل درايسيكر ، فيحمل ، من خلال حوار يثار من جديد حول النساجين ، المشاهد الدرامية الأولى في المسرحية • — والفصل الخامس ينقلنا الى « لانكن بيلاو » ، الى حجرة النساج العجوز هيلزي • وهنا تُروى أولا الأحداث التي جرت في بيترسفالداو ويلي ذلك ، بعد وصف ما يحدث في الشوارع (حيث كان المتمردون في تلك الأثناء قد وصلوا الى لانكن بيلاو) ، عَرضُ المشاهد الدرامية الأخيرة ، كالعراك بين العجوز هيلزي ، الذي انعزل عن العالم ورفض الاشتراك في الانتفاضة ، وبين محيطه • لنا فيما بعد الى هذا الموضوع عودة •

هذا التنوع من الحالات الروائية ، الثابتة الجذور في اختيار المشهد ، مثل : الاستعراض ، طرح الأمور أمام غريب ، الاخبار ، الوصف : ثم الانطلاقات الجديدة ، دوما بعد انتهاء كل فصل ؛ ادخال أشخاص جدد في كل فصل ؛ تتسع التمرد في تطور شموله واتساعه ، الى أن ينتهي بنا الفصل الأخير الى مقدمة المتمردين — كل هذا يشير من جديد الى البنيان الأساسي الروائي للمسرحية • كما

يدل على ان الحدث لا يتطابق هنا ، كما في الدراما ، مع العمل المسرحي ، فالتمرد هو موضوع المسرحيه ، قبل أي شيء آخر • ووحدة المسرحية لا تقوم على أساس استمرارية الحدث ، بل على أساس استمرارية الأنا الروائي المتخفي ، الذي يعرض الأوضاع والأحداث • لذلك يمكن دائماً ظهور أشخاص جدد • فالعدد المحدود من الأشخاص عليه أن يمس مطلقية واستقلالية النسيج الدرامي • وهنا يؤتى دائماً بشخصيات جديدة يمس اختيارها في الوقت ذاته عن الصبغة الفرضية ، النيابية والجماعية الدلالة في ظهور هذه الشخصيات على المسرح •

أما الأنا الروائي — ولو بدا ذلك مخالفاً للعقل والمنطق — فيُفترض ايجاده من قبل لغة المذهب الطبيعي « الموضوعية » ، لواضحة المعالم في مسرحية «النساجون»، وخاصة في صيغة نصها الأصلي • فحيثما تتخلى لغة الدراما عن الفصحة والشاعرية، كيما تقترب من « الواقع » ، تدل على أصلها الشخصي ، على المؤلف • من ثنايا الحوار الطبيعي ، السابق للتسجيلات المارشمة ، نسمع دوماً كلمات المؤلف المسرحي ، صديق العلم : « هكذا يتكلم هؤلاء الناس لقد درستهم • » وعلى أرضية جمالية يتحول ما يسمى عادة موضوعياً الى ذاتي • ذلك لأن الحوار الدرامي يعتبر « موضوعياً » اذا ما استقر ضمن حدود من شأنها تعيين الشكل المطلق للدراما ولم يتجاوزها : لا الى التجربة المحسوسة ولا الى المؤلف التجريبي • موضوعية مثلا هي أبيات راسين ومريفيوس ، التي تطلق عليها اسم وأبيات القافية الحرة لدى شيكسبير والكلاسيكية الألمانية أو نثر مسرحية بوشنر « فويتسك » ، حيث يفلح فيها تحويل اللهجة الى فصحى •

لكن الروائية المذمومة تنتقم لنفسها هنا ، في نهاية المسرحية ، كما فعلت من قبل في « قبل شروق الشمس » • فالعجوز هيلسي يدين التمرد انطلاقاً من عقيدتـه :

من أجل أي شيء مكثت هنا — وعرّضت نفسي للموت على هذا المقعد اربعين عاماً ونيف ؟ ورأيت صمت ، كيف يعيش ذاك هنـاك (صاحب المعمل ؟) في كبرياء ولهو — ويصنع الذهب من جوعي وهمي — من أجل أي شيء ؟ لأنني لم أفقد الأمل ! (•••) وُعِدنا بذلك • يوم الحساب

آت ، لكن مالي ولمقاضيه : « لي الانتقام ، كذا يقول الرب ، الهنا » .(١)
ويرفض أن يغادر النول بمحاذاة النافذة :

هنا أجلسني أبي الذي في السماء . (...) وهنا أبقى جالساً وأعمل
ما علي أن أعمل ، حتى ولو قامت الدنيا وقعدت . (٢)

وتدوي طلقات فيخر هيلزي على الأرض مصاباً برصاصة قاتلة ، فيكون الضحية الوحيدة التي يُريتها هاوبتمان في تمرد النساجين . من الواضح ان هذه النهاية قد أثارت الدهشة : لدى الجمهور ، الذي يحمل تصورات العمال المعاصرين، كما أدهشت أيضاً نقاد الأدب البورجوازي . فبعد أن تتراجع في بداية الفصل الأخير مشاركة هاوبتمان الوجدانية للمتمردين ، كما نرى ، أمام تفهم عقيدة هيلزي الدينية ، هذا الانعطاف الآخر الآن ، الذي يحول الدراما الثورية إلى مأساة شهيد بتصوير ساحر ـ كيف لنا أن نفهم هذا ؟ بالكاد يمكن تفسيره ميتافيزيقيا ، بل والأحرى ـ على ما يبدو ـ أن يكون التناقض بين الموضوع الروائي والشكل الدرامي المُتَمسَّك به مسؤولا عن ذلك . كان من المفروض أن يطابق التخلي عن استمرار عرض التمرد والقصاص عليه انقطاعٌ لا تشديد عليه . الا أن هذا روائي الجوهر . لأن كاتب القصة لم يفصل عمله يوماً فصلا تاماً عن التجربة وعن ذاته ، فهو لا يستطيع اذن أن يقطعه ، وهنا لا يتبع اللا شيءُ المسحةَ الأخيرة من عرض القصة ، بل « الحقيقة » التي لا تُروى والتي يُمَدُّ الأخذ والايحاء بها من متممات مبدأ الشكل الروائي . الا أن الدراما ، كونها مطلقة ، ليست الا الحقيقة التي تكمن فيها ؛ فيجب أن يكون لها نهاية ، كيما تكون مقياساً لوجود نهاية لكل شيء ، وبذلك تُغني عن الحيرة والاستفسار . وبدلا من أن يُنهيَ المسرحية بعد نظرة تُلقى على حصاد ثورة النساجين ويُبقيَ على تجسيد المصير الجماعي ويعتمدَ شكلاً الروائية الموضوعية ، فقد أراد هاوبتمان تلبية مطاليب الشكل الدرامي ، على الرغم من أنها ، انطلاقاً من المادة المسرحية ومنذ الأزل ، موضع تساؤل .

---

(١) هاوبتمان ، النساجون ، في الاعمال الكاملة الطبعة الشعبية ، برلين ١٩١٧ الجزء الاول ، ص ٣٧٥ .

(٢) نفس المرجع ص ٣٨٤ .



النار في التحليل النفسي

بقلم : غاستون باشلار
ترجمة : نهاد خياطة

الفصل السادس

الكحل* : الماء الذي يلتهب

البنش** : عقدة هوفمن

الاشتعالات الذاتية

لقد كان انتصار الفاعلية الخارقة للفكر البشري من ابرز التناقضات (الظاهراتية) التي جاء بها اكتشاف الكحل . فماء الحياة هو ماء النار ، الماء الذي يلذع اللسان ، ويلتهب من مستصغر الشرر ، ولا يقتصر على حل الاشياء وتدميرها شأن الماء القوي ، بل يختفي مع ما يلذع . وهو مزاج من الحياة والنار والقوت الآني الذي يلقي بحرارته فجأة في جوف الصدر : ولو قيست اللحوم بالكحل لكانت من العوامل البطيئة . فالكحل

★ سبق ان ذكرنا أن الاصل العربي لمفظة « Alcool » انما هو الكحل لا الكحول كما شاع خطأ ـ (المترجم) ـ .

★★ البنش ضرب من المشروبات الروحية يمزج بأنواع التوابل ـ المترجم ـ .

موضوع تقويم جوهري بيّن ، اذ يظهر تأثيره في كميات صغيرة ، لانه (يبزّ) في تركزه خلاصة أصفى المستحلبات ، ويتبع قاعدة رغبة التملك الحقيقي : حيازة أكبر قدرة بأصغر حجم ·

ان ماء الحياة ، اذ يضيء أمام الاعين النشوى ، ويعيد تدفئة الانسان انطلاقا من جوف معدته ، انما يبرهن على التقاء الخبرات الداخلية مع الخبرات الموضوعية · ان هذه (الظاهراتية) المزدوجة تنشيء من لعقد النفسية ما ينبغي معه للتحليل النفسي للمعرفة الموضوعية، أن يوجد حلولا لهالكي يعود الى اكتشاف حرية الاختيار· من هذه العقد عقدة خصوصية جدا وقوية جدا انها العقدة التي تعلق الدائرة ان جاز لنا التعبير · عندما يسيل اللهب فوق الكحل ، وتأتي النار بشهادتها وعلامتها ، ويكتسب ماء النار البدائي غنى جليا من اللهب الذي يلتمع ويضيء ،عندئذ يصار الى احتسائه · ان ماء الحياة هو المادة الوحيدة القريبة من مادة النار ، من بين جميع المواد في العالم ·

كنا نصنع المحروقة(١) في أعياد الشتاء الكبرى وأنا طفل صغير · كان أبي يريق في وسط طست كبير ثُمالة الخمر ، ثم يلتمس لها من السكّرية أكبر قطع السكر المكسّر · وما ان يلامس الثقاب نهاية السكر حتى ينزل اللهب ، مصحوباً بضجة خفيفة ، فوق الكحل الممدود · وكانت والدتي تطفيء المصباح ايذانا بساعة السر ، ساعة العيد الكبير · وكانت تتحلق حول الطاولة المستديرة وجوه مألوفة ، لكننا كنا سرعان ما ننكرها ، ما ان تمسي زرقاء باهتة · وما هي الا لحظة حتى يبدأ السكر يطقطق قبل أن يتداعى من هرمه ، ويبدأ الشرر يتطاير من بصع ذوائب صفراء عند نهايات الستة اللهب الطويلة الشاحبة · وما ان يتأرجح اللهيب حتى يعمد أبي الى تقليب المحروقة بملعقة من حديد كانت تتخذ لها غطاء من نار كأنها أداة شيطان · عندئذ تعتمد « النظرية » التالية : أن تطفيء بعد الاوان معناه أن تحصل على محروقة حلوة جدا ، وأن تطفيء قبل الاوان معناه « تركيز » أقل للنار ، وبالتالي تقليل للفائدة المتوخاة من المحروقة في مقاومة

(١) المحروقة Brûlot مزيج من كحل محروق في السكر ــ المترجم ــ ·

« الانفلونزا » • كان أحدهم يتحدث عن المحروقة التي تظل تلدغ حتى آخر نقطة، وكان آخر يروي قصة الحريق الذي شب في القطّارة ، حين كانت جرار الروم (٢) تتفجر تفجر براميل البارود ، تفجرا ما شهده أحد قط من قبل • أما أنا فكنت أبذل قصارى جهدي لاتبين المعنى الموضوعي العام لهذه الظاهرة الاستثنائية • أخيراً ، ها هي ذي المحروقة في قدحي : ساخنة ، لزجة ، مقطرة تماما • لقد أمسيت أكثر فهما لفيجينير Vigenère حين يتحدث عن المحروقة بطريقة فيها شيء من الرشاقة باعتبار أنها « اختبار صغير ، بالغ النعومة والندرة » • كما أمسيت أكثر فهما ، لويس هنف ، حين يكتب عن « أن الذي بدا لي مدهشا أكثر من كل شيء في هذه الخبرة هو أن اللهب سمتّره التقاب في ركن بعيد من ذلك الطست ••• يقوم باشعال الكحل في هذا الطست أيضا » • أجل ، انها النار المتحركة الحقيقية ، النار التي تلهو فوق سطح الكائن ، والتي تلهو بجوهرها بالذات ، متحررة من جوهرها بالذات ، متحررة من ذاتها بالذات • انها لهي النار المهيجة المدجنّة ، النار الشيطانية في مركز الدائرة العائلية • بعد مثل هذا المشهد ، تحلّت توكيدات المذاق ذكريات لا تنالها يد البلى • اذ يمشا بين العين المنتشية ، والمعدة المتنعمة ، نوع من المطابقة (البودليرية) التي تتميز بالصلابة بمقدار ما تتميز بالملموسية المادية • ألا ما افقر خبرة شارب الشاي الساخن وأبردها وأعتمها بالقياس الى شارب المحروقة !

بدون اختبار هذا الكحل المسكر الساخن ، المتولد عن اللهب المشتعل في منتصف ليل بهيج ، لا يمكننا أن نفهم فهما جيدا ما (للبنش) من قيمة رومانسية ، كما أننا نفتقر — بدون هذا الاختبار — الى الوسيلة التشخيصية اللازمة لدراسة أشعار معينة تتصف بالشبحية • « فالشامخ » لهوفمن ، مثلا ، أبرز ما فيه من ملامح ، تلك الاهمية التي تلبسها ظاهرات النار • اذ أن شعر اللهيب يتخلل العمل بأكمله • لا سيما وأن عقدة (البنش) هي من الظهور بحيث يمكن تسميتها **بعقدة هوفمن** • ولعل دراسة عابرة كافية لان تحملنا على الاعتقاد بأن (البنش) ما هو الا ذريعة للحكايات ، أو وسيلة للصحة البريئة في احدى أمسيات العيد • فهناك مثلا « انشودة

(٢) الـروم Rhum من المشروبات الروحية — المترجم — •

انطونيا » ، وهي من أجمل القصص الذي يروى في احدى امسيات الشتاء « حول المائدة حيث يشتعل بنش الصداقة بملء القدر » • لكن هذه الدعوة الى ما هو خيالي ليست الا فاتحة للحكاية ، فهي ليست اياها • كذلك من الامور الصارخة أن تتسم حكاية في مثل هذه الاثارة بسمة النار ، وأن تكون هذه السمة في حالات أخرى جزءاً لا يتجزأ من الحكاية • ان حب (موسموس) لزهرة (الليس) ، يصور لنا اشعر في النار (السهرة الثالثة) و « الرغبة التي تشيع حرارة مفيدة في جميع كيانك ، حرارة ما أسرع ما تخمد في قلبك ألف طعنة نجلاء . لان الشهوة العارمة التي توقد هذه الشرارة ، التي أودعها فيك ، هي الالم الذي لا يرجى له شفاء ، الالم الذي يسعى الى هلاكك ، لكي يولد ثانية في شكل اخر هذه الشرارة هي الفكر — وا أسفاه ! الزهرة تتنهد بلهجة الشاكي ، في تلك الحماسة التي تشملني ، لا يمكن أن أكون لك ؟ » وفي الحكاية نفسها ان السحر الذي كان يقضي باعادة التلميذ ، اسلم ، الى ميرونيك المسكينة — هذا السحر ما ان ينتهي حتى لا يبقى هناك « الا شمعة من روح السيد التي تشتعل في قاع الموقد » • وفي ركن قصي يقوم لندهورست ، السمندل (٣) ، بالدخول في طست (البنش) والخروج منه ، فيلتهمه اللهب ثم يلفظه مرة بعد أخرى • ان المعركة بين الساحرة والسمندل هي معركة لهب ، فها هي ذي الثعابين خارجة من طست البنش • وها هي ذي مختلف الانفعالات حاضرة أبدا في مداخيها الجهالة الى جانب النشوة ، والعقل الى جانب المتعة • وفي هذه الحكايات ، يظهر من وقت الى آخر ، بورجواري طيب يريد « أن يفهم » فيسأل التلميذ « أنى لهذا (البنش) اللعين أن يصعد الى رؤوسنا وان يدفعنا نحو ألف من المترفات ؟ هكذا كان الاستاذ (بولمان) يتحدث حين دخل الحجرة في صباح اليوم التالي ، وقد كانت لم تزل منذورة بشظايا الحرار ، وكانت تسبح في وسطها السماء البائسة ، التي انحلت الى عناصرها الاولية في أوقيانوس (البنش) •

وهكذا يمهد لتفسير البورجوازي العقلاني ، الناجم عن الاقرار بالسكر ،

(٣) السمندل : حيوان خرافي يعتقد بعودته الى الحياة بعد احتراقه — المترجم •

الى تلطيف الرؤى الشبحية تلطيفا يجعل الحكاية تبدو وكأنها واقعة بين العقـل والحلم ، بين الخبرة الذاتية والرؤيا الموضوعيـة ، واقعية من حيث سببها وغـير واقعية من حيث أثرها في آن •

في الدراسة التي عقدها سوشيه Sucher حول « أصول الروائع عند هوفمن »، نجده لا يفسح لخبرات الكحل مجالا ، لكننا مع ذلك نجده ينوه عرضا (ص ٩٢) (بأن هوفمن ما شاهد المستدل قط الا في لهيب البنش) • لكن الذي يتراءى لنا أنه ما وصل الى تلك النتيجة التي تعرض نفسها فرضا • ولئن كان هوفمن لـم يشاهد المستدل الا في البنش الملتهب في احدى أمسيات الشتاء حين تأتي الاشباح تثير الرعب في قلوب الرجال ، ولئن كانت عفاريت النار تلعب دورا أوليا في هواجس هوفمن ، فلأن علينا أن نسلم بأن هذا اللهب الغريب الذي ينبعث من الكحل انما هو الوحي الاول ، وأن كل مخطط للتيه الهوفمانية انما ينجلي في هذا الضوء • ان الدراسة البالغة الفطنة والدقة التي قام بها سوشيه ، لتبدو في نظرنا محرومة من عنصر تفسيري على جانب كبير من الاهمية • اذ لا ينبغي لنا أن نسارع فنتجه نحو البنى العقلية لكي نتفهم عبقرية أدبية فريدة • ذلك أن الحافية أيضا ، هي الاخرى ، عامل من عوامل التفرد ، لا سيما وان الحالة الكحلية حقيقة عميقة • انـا نخدع مـن أنفسنا ، عنـدما نتصور وظيفـة الكحـل مقصورة على استثارة الامكانيـات الروحية والحق أن الكحل يخلق هـذه الامكانيات • انـه يتجسد – ان جاز لنا التعبير – مع الذي يبذل الوسع للاعراب عن نفسه • وعى من التيار ، أن الكحل عامل في اللغة اذ يغني مفرداتها ويطلق التركيب اللغوي من اساره • والحق أننا لو عدنا الى مسألة النار لوجدنا أن الطب النفساني قد اعترف بتواتر أحلام النار في الهذيانات الكحلية ، كما بيّن اعتماد ، هلوسات الاقـزام ، على الاثارة الكحلية • والحال أن الهاجس الذي يجنح الى المصغر انما يجنح نحـو العمق والاستقرار ، انه الهاجس الذي يمد التفكير العقلي أفضل الاعـداد • ان أحوس قديس طيب ، لانه وهو يعتّم على العقل ، يحول دون تجمدالمنطق ويمد العـدة للاختراع العقلي •

كذلك كان من الامور البارزة جدا ما كتبه جان بول في ليلـة ٣١ كانون الاول

لمهجة بالغة الهوفمانية حين اعتزم الشاعر وأربعة من أصدقائه فجأة ، متحلقين حول لهب المشعل الشاحب ، أن يروا أنفسهم موتى و حدا بعد اخر » لقد كان هذا كما لو أن يد اموت قد اعتصرت دماء وجوههم . والدماء قد غاضت في شفاههم وأمست أيديهم بيضاء متطاولة ، وباتت الحجرة أشبه شيء ب « الخشخاشة » ... وفي ضوء القمر ، كان الهواء الصامت يمزق السحب ويجلدها ، وفي الامكنة التي تترك فيها ثغرات في السماء الرحيبة كانت تلمح دياجير تمتد الى ما وراء النجوم . كان كل شيء صامتا ، وكانت السنة تعالج سكرات الموت وتمعظ أنفاسها الاخيرة في رموس الماضي .

ايه يا ملاك الزمان ، انك أنت الذي أحصيت زفرات بني الانسان ودمعاتهم ، الا ، فلتنسها أو فلتغيبّها ! ترى ، من ذا الذي يقوى على التفكير في عددها ؟ (٤) ما أقل الاشياء التي تلزمنا لكي نعطف بالهاجس في اتجاه أو في آخر . ان هذا اليوم ليوم عيد . ها هو ذا الشاعر ، كأسه في يمينه ، قريبا من أصحابه المبتهجين ، لكن وميضا أزرق شاحبا ، منبعثا من المحروقة ، يخلع على أفتى الاغاني لحنا مقيتا . وفجأة يمهد تشاؤم النار الرائنة الى تغير الهاجس ، بينما اللهب المحتضر في السنة التي تنقضي ، والزمان ، موطن الآلام ، يسبح فوق القلوب . وان اعترض امرؤ بأن بنش جان بول ما هو الا ذريعة صغيرة من أجل مثالية شخصية شجية ليست مدية بأكثر من مثالية نوفاليس السحرية ، فلا بد من الاعتراف بأن هذه الذريعة تجد في حافية القارىء تطورا بهيجا . ان هذا التطور لهو الدليل ـ بحسب ما نذهب اليه على أن التدبير ، في الاشياء المقوّمة تقويما بالغا ، خليق بأن يطلق هواجس ذات تطور منتظم في مثل انتظام حتمية الخبرات الحسية .

عن النموس الاقل عمقا يصدر طنين أكثر تكلفا ، لكنه أبدا يردد الموضوع الاساسي . هكذا ينشد أونيدي O'Neddy في ليلة النار واللهب الاولى :

(4) Cité et commenté par Albert Beguin, L'Ame romantique et de rêve, Marseille, 1937, 2 vol., t. 11, P. 62.

في وسط القاعة ، وحول قدر حديدي
يسوق كؤوس الجحيم في سعته
وقد وضع فيه بنش جديد ، يتراءى
كبحيرة من كبريت من خلال موشور اللهب
الذي يحمل أمواجها على الاصطخاب
والمشغل المعتم لا ينيره شيء
سوى رذاذ البنش ، مثل سراب من الخمر
أية كآبة هي في هذا التتويج
للرؤوس ذات الجبين القاتم

أما الشعر فردي ، الا أنه يراكم كل ما تولى من المحروقة ، ويمين تمييزا دقيقا ، على فقرة الشعري ، عقدة هوفمن التي تطبع التأثرات الساذجة بطابع التفكير العلمي . فالكبريت والفوسفور ، في نظر الشاعر ، يغذيان موشور اللهب ، كما أن الجحيم حاضر أبدا في هذا العيد غير النقي . وان كانت قيم الهاجس أمام اللهب غير موجودة في هذه الصفحات ، لم تكن قيمتها الشعرية لتستطيع أن تشد القارىء اليها . ان مقطوعات أونيدي لا يمكن فهمها الا من خلال « كآبة » لهب البنش . انه في نظرنا بمثابة استعادة لعصر بكامله حين كان شبان فرنسا الرومانسيون يجتمعون في مقهى طست البنش (٥) ، حيث كانت حياة البوهيمي تتألق في « محروقات » ، على حد تعبير هنري مورجيه .

لا ريب في أن ذلك العصر قد تغير الآن . فالمحروقة والبنش كلاهما بات مجردا من القيمة في الوقت الحاضر . فالدعوة الى مكافحة الكحل ـ وهي دعوة أضحت انتقاداتها شعارات ـ وقفت حائلا دون مثل هذه الاختبارات . ولقد حدث الامر نفسه لقطاع كامل من الادب الشبحي الذي يرتد في حماسته الشعرية الى الكحل . اننا لا يجب أن ننسى القواعد الملموسة الدقيقة اذا ما أردنا أن نفهم المعنى السيكولوجي للبنى الادبية . ان المباحث التوجيهية لتزيد في دقتها اذا

(5) Cf. Théophile Qautier, Les Jeunes - France - Le Bol de Punch, P. 244.

ما تناولناها مبحثا بعد آخر ولم نسارع الى اغراقها في المفهومات العمومية • وان كانت ترجى فائدة من هذا الكتيّب ، فعليـه أن يوحي بتصنيف للمباحث الموضوعية يعد بمثابة تمهيد للامزجة الشعرية • اننا حتى الآن ، لم نستطيـع أن ننتهي الى عقيدة كاملة ، لكنها تتراءى لنا على الرغم من وجود علاقة بين العناصر الطبيعية الاربعة وعقيدة الامزجة الاربعة • على أية حال ، ان الذين يحلمون تحت تأثـير النار ، أو الماء ، أو الهواء ، أو التراب ، ليكتشفون عن تحالف كبير ـ لا سيما وان المـاء والنار يبقيان عدوين حتى ولو تلاقيا في الهـاجس • والـذي يصغي الى خرير الساقية لا يمكنه أن يفهم الذي يتصت الى نشيد اللهب . انهما لا يتكلمان لغـة واحـدة •

اننا لو طورنا هذه الفيزياء أو هذه الكيمياء الهاجسية بكل ما تنطوي عليه من عمومية ، لوصلنا في يسر الى عقيدة رباعية القيمة للامزجة الشعرية • والحق أن رباعية الهاجس لتكافيء رباعية الكربون الكيمياويـة نقاء وانتاجيـة • ان للهاجس ميادين أربعة واتجاهات أربعة ينطلق منها الى فضاء اللا نهاية • واذا أردنا أن نكشف عن سر شاعر (٦) حقيقي ، مخلص ، أمين على لغته ، شاعر قد أصمّ أذنيه عن الاصداء التي تتنافر مع الانتقائية الحساسة ، شاعر يود أن يعزف على جميع الحواس فما علينا الا أن نقول له كلمة واحدة : « قل لي ما هـو شبحك أهو العفريت أم السمندل أم حورية البحر أم السلفة ؟ » (٧) • والحـال أن جميع هذه الكائنات الخيالية قد تكوّنت وتغذّت من مادة واحدة : فالعفريت أرضي ، مكثف ، يسكن في شق صخرة ويتولى حراسة المعدن والذهب ، وهو مشبع بأشد المواد تماسكا • والسمندل ناري ، ويبتلع نفسه في لهيبه • أما حوريـة الامواه فتنزلق بلا ضوضاء فوق المستنقع ، وتغتذي من انعكاس صورتها على صفحة الماء • وأما السلفة فيثقلها أقـل شيء وتجفل من أقل الكحـل ، وقد تغضب من المدخن الذي « يلوث عنصرها » (هوفمن) ، وترتفع دون أدنى مشقة في السـماء الزرقاء ، ناعمة بفقد شهيتها الى الطعام •

(٧) السلفـة SYLPHIDE أنثـى السلف SYLPHE وهو كائن خرافي يرمـز الـى الهـواء في الاساطير السلتية ـ المترجم ـ •

الا أنه لا ينبغي لنا أن نقرن مثل هذا التصنيف للالهامات الشعرية بفرضية شبه مادية ترغم انها تجد في جسد الانسان عنصرا ماديا راجحا . ان الامر لا يتعلق بالمادة أبدا ، بل بالاتجاه . ولا يتعلق بالجذر الجوهري أبدا ، بل بالميول والتسامي . والحال ان الذي يوجه الميول السيكولوجية هو الصور البدائية والمشاهد والتأثرات التي أضفت اهتماما على مالا أهمية له ، اهتماما بالشيء . ان التخيل كله ينصب على هذه الصورة المقوّمة . وهكذا « يعلو بنا ويضعنا أمام العالم وجها لوجه » ، من الباب الضيق ، كما يقول أرمان بتيجان . ان التحول الكلي للتخيل الذي تولى تحليله أرمان يتحلى بجلاء مدهش ليبدو وكأنه قد أعدته ترجمة أولية لكتلة من الصور في لغة صورة مفصلة . وان كنا على حق ونحن في صدد هذا الاستقطاب التحليلي فقد بات بالامكان أن نفهم فهما جيدا السبب الذي جعل اثنين متماثلين في الظاهر ، مثل هوفمن وادكار الن بو ، يتبديان كما لو كانا مختلفين أبعد الاختلاف . ان كلا الرجلين قد أمده الكحل القوي بعون شديد على ما أتاه من عمل يفوق قدرة البشر ، عمل غير بشري ، عمل مبتكر . لكن كحلية هوفمن مع ذلك تختلف عن كحلية الن بو اختلافا بيّنا . فكحل هوفمن هو الكحل الذي يلتهب ، الذي يتسم بسمة نوعية ، تامة الذكورة لانها من مبدأ النار . أما كحل ادكار بو فهو الكحل الذي يغمر الكائن ويهبه النسيان والموت ، الذي يتسم بسمة كمية ، تامة الانوثة ، لانها من مبدأ الماء . ان عبقريت ادكار بو لذو صلة بالمياه النائمة ، المائتة ، بالمستنقع الذي ينعكس على صفحته منزل أوشر Maison Usher انه يعطي اذنا صاغية لـ « شائعة موج الاعصار » (٨) تبعا « لبخار الافيون ، القائم ، الرطب ، الذي يتقطر رقيقا قطرة قطرة في بطن الوادي الكوني » على حين ان « البحيرة تبدو وكأنها تنعم بنعاس صاح » (النائمة ، ترجمة مالارميه) . وعنده ان الجبال والمدن « تسقط الى الأبد في بحار لا شواطيء لها وبالقرب من السباخ والغدران والمستنقعات الكئيبة تقطن الغيلان — في كل مكن حقير — في كل ركن حزين — التي تستمد ذكريات يلفها الماضي — أشكال مكفنّة ترجع القهقرى وتطلق الزفرات ما ان يمر بها واحد من المتنزهين » (أرض الاحلام) . واذ هو فكر في بركان ، فلكي يراه جاريا جريان الانهار « لقد كان قلبي بركانيا كأنهار الحمم » ان الذي

يستقطب خياله هو الماء ، أو التراب المائت لا زهر فيه ، لا النار • ولعلنا مقتنعون بهذه الحقيقة من وجهة التحليل النفسي ، لو أننا قرأنا المؤلف العجيب الذي كتبته السيدة ماري بونابرت (٩) في هذا المؤلف لا نجد رمز النار يتدخل الا لكي يستدعي العنصر المضاد له ، الا وهو الماء (ص ٣٥٠) ، كما أن رمز اللهب لا يلعب دوره فيه الا وفق لاسلوب التنفير ، كصورة جنسية فاحشة يقرع أمامها ناقوس الخطر • أما رمزية المدفأة (ص ٥٦٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٩) فتظهر فيه كرمزية مهبل بارد حيث يقوم القتلة بدفع الضحية والقضاء عليها • لقد كان إدكر بو ، في الحقيقة انسانا « لا منزل عنده » ، كان ايضا لمهرجين جواليين ، ابدا استولت على مشاعره رؤيا و لذة ممددة في ريعان الشباب ، تملؤها ابتسامة وهي تعالج سكرات الموت • حتى الكحل نفسه ما أدخل الدفء على نفسها ، ولا جلب لها عزاء ولا بهجة • ان بو ما رقص كاللهب البشري ممسكا بيد صحبة يمرحون حول البنش الملتهب ، ولا جاءت عليه أية عقدة من العقد التي تتكون في حب النار لكي تشد من أزره وتلهمه • فالماء وحده هو الذي منحه هذا الافق ، واللا نهاية ، والغور الذي لا يسبر لاله • ولو كان عليه أن يكتب كتابا يحدد فيه شعر العشاوات والوميض ، شعر الخوف الغامض الذي يجعلنا نهتز لدى احساسنا بطنين نواح الليل ، اذن لجاء هذا الكتاب مغايرا تمام المغايرة •

- ٢ -

لقد رأينا الروح الشعرية تنقاد كلية الى غواية صورة مفضلة • لقد رأيناها وهي توسع كافة الامكانيات اذ تفكر في الكبير قياسا على نموذج الصغير ، وفي الشمولي قياسا على نموذج المفصل ، وفي القوة السرمدية قياسا على القوة الزائلة ، وفي الحجم قياسا على المحروقة • والآن سنبين كيف أن الروح قبل ـ العلمية ، وهي في دفعها البدائي ، لا تعمل أبدا بصورة مختلفة ، وكيف انها هي الاخرى توسع القدرة بطريقة مجسمة تجسيما محلا من خلال العافية • لسوف يوصف الكحل بأوصاف مرعبة حتى انه لا يصعب علينا ان نتبين الارادة الصانعة للاخلاق عند النظارة في الطاهرات الموصوفة • وهكذا ، في القرن التاسع عشر ، أضحت الدعوة

(9) Marie Bonaparte, Edgar Pol, Paris, passim.

لمكافحة المسكرات تتطور وفقا لمنهج تصوري محملة من يتعاطاها كافة النتائج التي تصيب بني جنسه ، بينما كانت هذه الدعوة تتطور في القرن الثامن عشر وفقا لمنهج جوهري كان سائدا آنذاك ان ارادة (الادانة) دائما تستعمل السلاح الذي في متناولها • وعلى نحو أعم ، لسوف يتوفر لدينا ، من خارج درس الاخلاق الاعتيادي ، مثال على المطالة التي تكونها العقبات الجوهرية والاستحيائية في طريق المعرفة الموضوعية •

بما ان الكحل مادة قابلة للاشتعال ، نستطيع أن نتخيل في شيء من اليسر كيف يصبح الاشخاص الذين اعتادوا تعاطي المشروبات الروحيه مشبعين على نحو ما بمواد الالتهابية • نحن لا نشعد أن نعرف ما اذا كان تمثل لكحل يقر من الكحل • وان عقيدة هارباغون Harpagon التي تحكم الثقافة كما تحكم كل فعل مادي ، لتحملنا على الاعتقاد بأننا لا نخسر شيئا مما نتمثله ، وان جميع المواد هي في حرز حريز ، وأن الدهن يعطي دهنا ، والفوسفات عظما ، والدم دما ، والكحل كحلا ، لا سيما وان الخافية لا يمكنها أن تقبل الا بنوعية متميزة رائعة تغدو معها قابلية الاشتعال قابلة للاحتماء تماما • واليكم هذه النتيجة : الذي يشرب الكحل قد يلتهب مثل الكحل • ان الاعتقاد بالجوهر لهو من القوة حتى ليمكن أن تفسر الوقائع ، تفسيرا عاديا مغايرا ، بعد أن ظلت تفرض نفسها على معتقدات العامة طوال القرن الثامن عشر • واليكم بعضا من هذه الوقائع التي استنسخها سوكية Socquet ، المؤلف الشهير في مكان مناسب من مقال له حول الحرورية نشر في عام ١٨٠١ •ولنلاحظ ملاحظة عابرة ان جميع هذه الامثلة مستمدة من عصر الانوار •

« في مدونة كوبنهاغن لعام ١٦٩٢ نقرأ حكاية امرأة من عامة الناس ، اقتصرت في غذائها على تعاطي المشروبات الروحية بصورة مفرطة ، وقد عثر عليها ذات صباح وهي محترقة تماما الا من آخر مفاصل الاصبع وعظم الجمجمة ••• »

« في حوليّات لندن لعام ١٧٦٣ (المجلد ١٨ ص ٧٨) حكاية امرأة في الخمسين من عمرها أدمنت المسكرات • اعتادت منذ عام ونصف أن تشرب كل يوم بنتا (١٠) من الروم أو من ماء الحياة ، عثر عليها بين مدفأتها وسريرها وقد

(١٠) البنت Pint مكيال انكليزي قدره ١/٨ الغالون ـ المترجم ـ •

استحالت رماداً استحالة شبه تامة • وما يجدر بالانتباه ان الاغطية والمفروشات لم تتضرر كثيراً» ان الملاحظة الاخيرة تقول بوضوح تام ان الحدس يكتفي بأن يفترض نوعاً من الاشتعال الداخلي تماماً ، الجوهري تماماً ، لكي يعرف بطريقة ما كيف يجد مشموله المقصل •

« في الموسوعة المهجية (مادة « التشريح المرضي للانسان ») نعثر على حكاية امرأة في حوالي الخمسين من عمرها كانت تفرط في تناول المشروبات الروحية ، احترقت في غضون سويعات • » يؤكد فيك دازير ، الذي روى هذه الحكاية دونما اعتراض ، انه يوجد مثل هذه المرأة كثيرات غيرها •

« تعرض مذكرات المجتمع الملكي في لندن ظاهرة لا تقل بروزاً ••• امرأة في الستين من عمرها وجدت محرّقة ذات صباح بعد أن تناولت ، على ما يقال ، كمية كبيرة من المشروبات الروحية في المساء • المفروشات لم تتأثر كثيراً والمدفأة كانت مطفأة تماماً • وقد استوثق من هذه الواقعة جمع غفير من شهود العيان ••• »

« في مذكرة له عن الحرائق الذاتية ، يروي Le Gatحالات كثيرة من الاشتعال البشري من هذا النوع • » وقد نجد منها حالات أخرى في مقال آخر عن الاشتعالات البشرية كتبه بيير – ايمي لير Pierre - Aimé Lair .

يروي جان – هنري كوهاوزن في كتاب له طبع في امستردام تحت عنوان Lumen novum Phosphoris accensum (ص ٩٢) : «ان وجيها من أيام الملكة بونا سفورزا ، بعد أن تناول كمية كبيرة من ماء الحياة ، تقيّأ لهباً ثم احترق به » •

كذلك يمكن القول في اليوميات الالمانية انه « في الجهات الشمالية غالباً ، يتصاعد اللهب في معَدِ الذين يفرطون في تناول المشروبات القوية • يقول المؤلف : منذ سبعة عشر عاماً تبارى ثلاثة من وجهاء كورلاندة – أمسك عن ذكر أسمائهم لياقة – في تعاطي المشروبات القوية ، فمات منهم اثنان محترقين بعد أن خنقهما اللهب المنبعث من معدتيهما » •

أما جلابير ، وهو أحد مشاهير المؤلفين ، الذي عرف بأنه (تقاني) الظاهرات

الكهربائية ، فقد أيد في عام ١٧٤٩ « وقائع » مماثلة لكي يفسر توليد الجسم البشري للنار الكهربائية • امرأة كانت تشكو من الروماتزم كانوا يدلكونها مدة طويلة كل يوم بروح النبيذ المكوفر • وجدت ذات صباح رمادا دون ان يكون ثمة ما يحمل على الاعتقاد بأن نار السماء أو النار العادية قد كان لها صنع في هذا الحادث الغريب « لا يمكن أن تعزى هذه الحادثة الا الى الاجزاء المنحلة من كبريت الاجسام التي هاجها الاحتكاك هياجا شديدا و حتملت بالجزئيات الدقيقة من روح النبيذ المكوفر (١١) • » وأما مورتميه ، وهو مؤلف آخر ، فيسدي لنا هذه النصيحة (١٢) : « أعتقد أنه من الخطر على الذين اعتادوا كثيرا تناول المشروبات الروحية ، أو الدلوك الممزوج بروح النبيذ المكوفر ، لانهم قد يتكهربون • »

هناك غلو في تقدير التركز الجوهري للكحل في الاجسام حتى ليمكن القول بحريق داتي من نوع لا يحتاج السكّير معه الى ثقاب لكي يشتعل اشتمالا • فلاب بونسديه ، وهو منافس لبوفون ، يقول : « ان الحرارة ، من حيث هي مبدأ للحياة ، تبدأ حركة الحياة وتحافظ عليها ، لكنها ما ان تبلغ درجة النار حتى تحدث أضرارا غريبة • أما شاهدنا سكّيرين تشمت اجسامهم بأرواح مصطرمة تشمماً بالغاً نتيجة لادمانهم المفرط في تعاطي المشروبات القويه ، فكن أن استمدوا من عند انفسهم نارا حتى قضت عليهم الحرائق الذاتية ؟ » وهكذا يغدو الحريق الناشيء عن تعاطي الكحل حالة خاصة من التركز غير الطبيعي للحرارة •

لقد ذهب بعض المؤلفين الى حد الكلام على الانفجار • فقد أثر أحد مهرة القطّارين ، وهو مؤلف « في كيمياء الذوق والشم » ، أشار بطريقة تعبيره الخاصة الى أخطار الكحل (١٣) بقوله : « ان الكحل لا يوفر عضلا ، ولا عصب ،

---

(11) Jallabert, Experiences sur l'electricitéavec queaques conjectures sur la cause de ses effets, Paris, 1749, p. 293.

(12) Martıne, Dıssertations sur la chaleur, trad., Paris, 1751, p. 350.

(13) Sans nom d'auteur Chimie du ljoût et de l'Odolat ou Principe pour composer facilement, et à peu de frais, les liqueurs à boirs et les eaux de senteur, Paris, 1755, P V

ولا لمعا ، ولا دما ، وانما يشعل حتى الاملاك بالانفجار المعتنف الفوري الذين يجرؤون على الافراط في تعاطيه حتى الثمالة ٠ »

أما في القرن التاسع عشر ، حين كانت هذه الحرائق الذاتية تعد بمثابة عقوبات رهيبة على الادمان ، فقد كادت أن تنقطع تماما ٠ لقد أضحت شيئا فشيئا حرائق محارية وافسحت المجال لنوع من النكات الهينة التي تدور على الهيئات المشتعلة للمدمنين ، والانف الاحمر الذي يلهبه عود ثقاب ٠ هذه النكات تفهم من فورها ، وهذا دليل على أن الفكر (قبل ـ العلمي) يظل زمنا طويلا قائما في اللغة ، لا بل انه يظل زمنا طويلا قائما في الادب ٠ لقد كان بلزاك حذرا من ايراد شيء من هذا القبيل على لسان احدى النساء الثرثارات ٠ تقول السيدة سيبو ، بائعة المحار الحسناء ، في « ابن العم بونس » بلغتها الركيكة (١٤) : « هذه المرأة ، بماء عينيه لم توفق في رد زوجها الذي كان يشرب كل شيء وقد مات من احتراق ذاتـي ٠ »

أما إميل زولا ، في واحد من أكثر كتبه « علميـة » ، وهو الكتـاب المعنون بالدكتور باسكال ، فيروي حكاية اشتعال بشري ذاتي (١٥) ٠ « من ثقب ثوب ، واسع بمقدار قطعة مائة القلس ، كانت ترى فخذ عارية ، فخذ حمراء ، ينبعث منهـا لهب ضئيل أزرق ٠ في بادىء الامر ، ظنت فليسيتيه أن قماش الكتان ، او السروال، أو القميص هو الذي يشتعل ٠ لكن لم يكن هنالك مجال للشك ، فقد كانت تشاهد الجسم عاريا ، واللهب الضئيل الازرق يتفلت منه خفيفا راقصا مثل لهب ضائع ، فوق سطح آنية من الكحل الملتهب ٠ لم يكن هذا اللهب أبدا أعلى من لهب قنديل ، بل كان ذا حلاوة خرساء ، رجراجة جدا حتى أن أقل اهتزاز هواء يزحزحه من مكانه » ٠ غني عن البيان أن ما ينقله زولا في ميدان الوقائع ما هو الا هاجسه أمام طست النشر ، وأعني به عقدة هوفمن ، حيثما تنتشر الاحداس الجوهرية بكل سذاجتها ، تلك الاحداس التي ميزناها في الصفحات السابقة ٠ « أدركت فليسيتيه أن

---

(14) Balzac, le Gousin Rons, Ecl. Galmonn — Livy, p. 172.
(15) Emile Zola, Le Docteur Rascal, p. 237.

العم كان يشتعل هناك ، مثل اسفنجة مملوءة بماء الحياة • كان قد تشبع منذ أعوام بأشد أنواعه فعالية ، وأشده قابلية للاشتعال • لقد كان يشتعل من أخمص قدميه حتى رأسه • » نلاحظ أن الجسم الحي لم يكن بقادر على تبديد الأقداح الصغيرة التي كان قد امتصها في الاعوام السابقة ، واننا لنتخيل بصورة أدعى الى القبول ، أن التمثل الغذائي انما هو تركز بالغ العناية ، وتأثير ضمين للجوهر المدلل •

وفي الغد حين يأتي الدكتور باسكال لرؤية العم ماكار ، لا يعود يجد الا حفنة من الرماد الناعم أمام الكرسي الضارب الى السواد ، كما في الحكايات قبل ـ العلمية التي رويناها من قبل • يريد زولا أن يمرر لنا الملاحظة التالية : « لم يبق منه شيء ، لا عظم ، ولا سن ، ولا ظفر ••• لا شيء الا هذه الكومة من الغبار الرمادي ، ولا تيار هواء الباب الذي كان يهم باكتساحه • » وأخيرا تتبدى الرغبة الحميمة في التألية بعد الموت في النار • ان زولا يصغي الى نداء المحرقة بكاملها ، المحرقة الشاحنة • انه يتيح لنا أن نحرر ما في خافيته القصصية من أعراض بالغة الوضوح على عقدة امبدروكليس • كان العم ماكار ميتا اذن « ملكيا ، كأمير المدمنين ، مشتعلا من نفسه ، محترقا في المحرقة التي تتقد في جسده ••• يشتعل من نفسه كما تشتعل نيران الاحتفال بعيد القديس يوحنا ! » أين رأى زولا نيران القديس يوحنا تشتعل من نفسها كالعواطف الملتهبة ؟ كيف لنا أن نعترف بصورة أفضل أن معنى المحارات الموضوعية مقلوب ، وان المرء يعثر في أخفى الخافية على إلهام اللهب المتقد ، الذي يسعه أن يحرق الجسد الحي من الداخل ؟ •

ان مثل هذه الحكاية ، الخيالية في كل أجزائها ، هي حكاية بالغة الخطورة لا سيما اذا صدرت عن ريشة كاتب كان يقول في تواضع : « انما أنا عالم ! » بقي أن نعلم بأن زولا قد أنشأ صورته العلمية مع هواجسه الساذجة ، وأن نظرياته في الوراثة انما تنقاد الى حدس بسيط من ماض منقوش في صيغة جوهرية وواقعية تماثل في نقرها وفتورها تركز الكحل في الجسم ، والنار في قلب محموم •

هكذا هو دأب الرواة والاطباء والفيزيائيين والروائيين ، يذهبون ـ حالمين ـ من الصور نفسها ويجيئون الى الافكار نفسها • ان عقدة هوفمن تربطهم في صورة أولى ، في ذكرى طفولة • انهم يقومون ، كل حسب مزاجه منقـــادا الى « شبحه » الشخصي ، باغناء الجانب الذاتي ، أو الجانب الموضوعي ، من الشيء المتأمل • ان اللهب المنبعث من المحروقة يصنع رجالا ناريين أو نفاثات جوهرية • وفي جميـــع الاحوال يمارسون عملية تقويم ، ويأتون بكل عواطفهم لكي يفسروا أثر اللهب ، ويهبون قلبهم كله لكي « يتوحدوا » في مشهد واحد مع ما يروعهم ويخدعهم •

■

الفصـــل السـابـع

النـــار المستمثلـــة *

النـــار والطهـــر

لقد أبان ماكس شلر ما في نظرية التصعيد أو التسامي من افراط ، على نحو ما يطورها التحليل النفسي التقليدي ، من حيث أنها تستلهم العقيدة النفعية التي تستند اليها التفسيرات التطورية .

« ان الاخلاق الطبيعية تخلط دوما بين اللباب والقشر . وهي اذ ترى الناس الذين يتطلعون الى القداسة يلجؤون ، لكي يفسروا لانفسهم ولغيرهم شدة تعلقهم بالاشياء الروحية والالهية ، الى استخدام لغة غير موضوعة أصلا للتعبير عن أشياء بالغة الندرة ، وصور وتشبيهات ومقارنات مستعارة من دائرة الحب الحسي الصرف ــ لا يفوتها لتقول : ان هو الا رغبة جنسية محجوبة او مقنعة أو مصعّدة تصعيداً لطيفاً . » وفي صفحات موسمة ، يبطل ماكس شلر(١) هذا الغذاء من الأساس لانه يقف حائلا دون الحياة تحت زرقة السماء . والحال انه لو صح أن التصعيد الشعري ، ولا سيما التصعيد الرومانسي ، يبقى على الصلة بالحياة العاطفية ، لكان من الممكن أن نجد عند الذين يصارعون عواطفهم بالذات تصعيدا من نوع آخر ندعوه **بالتصعيد الجدلي (الديالكتي)** تمييزا له من **التصعيد المستمر** الذي لا يعرف التحليل النفسي التقليدي تصعيدا سواه .

---

* مقترح « استمثل » تعريب لكلمة Idéaliser ليؤدي معنى صيّره أو جعله مثالا اعلى او مثاليــ

(1) Max Scheler, Nature et Formes de la sympathie, trad , p. 270.

لسوف ينهض اعتراض على هذا التصعيد الجدلي بالقول ان الطاقة النفسيـة طاقة متجانسة ، محدودة لا يمكن فصلها عن وظيفتها البيولوجية الاعتيادية . ولسوف يقال بأن تغيراً جذرياً خليق بأن يترك فراغـاً واضطراباً في الفعالية الجنسيـة الاصلية . والذي يبدو لنا أن مثل هذا الحدس المادي قد استولى عليه اتصاله بمادة معصوبـة (١) Matériel nevrosé يقوم عليها التحليل النفسي التقليدي للعواطف. والحق أننا قد توصلنا من حيث تطبيق هذه النماذج من التحليل النفسي على فعاليـة المعرفة الموضوعية الى النتيجة القائلة بأن الكبت ليس فعالية اعتيادية تافهة وحسب، بل هو فعالية مفرحة أيضاً . لانه ما من فكـر علمي بلا كبت . وان الكبت لقائـم في أصل الفكر الانتباهي ، التأملي ، المجرد . وما من فكرة متماسكة الا وهي مبنية وفقاً لنظام من المحظورات الصلبة الواضحة . هناك فرح الصلابة القائم في أساس الفـرح الثقـافي . وبمقـدار ما يكـون الكبت التـام مفـرحاً ، يكون حركيـاً (ديناميـاً) ومفيـداً .

ولكي نوجد للكبت ما يسوغه نقترح قلب العلاقة بين الدافع والمقبول بالاصرار على تفوق ما هو مقبول على ما هو ضروري . وفي رأينا أن المعالجة الباطنية الصحيحة ليست في اطلاق الميول المكبوتة من عقالها ، بل في الاستعاضة عن الكبت اللا شعوري بكبت شعوري ، أي بالارادة الدائبة لتقويم الاعوجاج . هذا التغيير ملاحظ كثيراً في تصحيح الاخطاء الموضوعية أو العقلية . قبل التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية كان الخطأ ناشئاً عن نظرة فلسفية ، فكـان صاحبه لا يقبل التصحيـح بل يتشبث بتفسير الخصائص الظاهراتية وفق المنهج الجوهري ، فيما هو يتبع فلسفة واقعية . أما بعد التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية ، فقد بات بوسعنا أن نعرف مقـدار الحبور العميق الناشىء عـن الاعتراف بالاخطـاء « الموضوعية » . أن يقر المـرء بخطئه ، معناه أنه يقدم أجل آيات الاحترام الى نفـاذ بصيرته ، ومعناه أنه يجدد حياة ثقافته ويعززها وينيرها ، ومعناه أخيراً أنه يبدي ما في نفسه ويعلنه ويعلـم نفسه . وعندئذ يبدأ الاستمتاع الصرف بما هو روحي .

(١) مصابة بالعصاب . ــ المترجم ــ

ألا ، ما أشد تلك المتعة عندما تكون لمعرفة الموضوعية هي المعرفة الموضوعية لما هو ذاتي ، عندما نكتشف في قلبنا بالذات ما هو انسي في الكون ، عندما تكون دراستنا لانفسنا بتحليلها نفسيا تحليلا صادقا به نتمم قواعد الاخلاق بقوانين النفس! عندئذ نفاجأ أن النار التي ندعها هي النار التي تيرنا ، والعاطفة التي تصممنا هي العاصفة التي نريدها ، وعندئذ يغدو الحب عائلتنا ، والنار سكنا لنا . هذه الاستوائية Normalisation والاستجماعية Socialisation والمعقلنة Rationalisation هي ما يعرف بالتبريد Refroidissement في أكثر الاحيان بما تنطوي عليه تعبيراتها الجديدة من ثقل . فهي توقظ السحرية الهينة عند أنصار الحب الفوضوي العفوي ، البالغ الحرارة بفعل الغرائز البدائية . لكن التطهير ، عند الذي يتروحن ، يكون ذا عذوبة غريبة بما يسبغه عليه وعي الطهارة من نور غريب . فالتطهير وحده هو الذي يتيح لنا أن نصنع الاخلاص في حب عميق ، في صيغة جدية ، دون أن يسمح لنا بالقضاء عليه . وللتطهير من لامكانات ، رغم تخليه عن كتلة ثقيلة من المادة والنار ، أكثر مما للزخم الطبيعي منها . في الحب الطاهر وحده نكتشف ما يحمي لنا الحب . انه عامل استفراد Individualisant ويتيح الانتقال من الحالة الاصلية الى حالة شخصية . « يقول نوفاليس (٢) : لا جرم أن العاشقة لمجهولة تمتلك فتنة سحرية . لكن التطلع الى المجهول ، الذي لم يحسب له حساب ، هو شيء بالغ الخطورة ومجلبة للشؤم . » في الهوى ، أكثر مما في أي شيء آخر ، يجب أن تتفوق الحاجة الى الاستقرار على الحاجة الى المغامرة .

لكنه ليس في وسعنا ها هنا أن نتوسع في هذه القضية ذات الصلة بالتصعيد الحدلي الذي يستمد ترحته من الكبت المنهجي بصورة واضحة . حسبنا أننا قد أشرنا الى صفتها التعميمية . ولسوف نراها الآن وهي تؤدي وظيفتها من خلال المشكلة الدقيقة التي نتولى درسها في هذا الكتيِّب . ومن ناحية أخرى لسوف تكون السهولة التي تنطوي عليها هذه الدراسة الخاصة دليلا على أن مشكلة معرفة النار هي مشكلة حقيقية في البنية النفسية . وعندئذ يظهر كتابنا وكأنه أنموذج لسلسلة

---

(2) Novalis, Journal intime, suivi de Frangments inédits, trad , p 143.

كاملة من الدراسات المشتركة بين الذات والموضوع ، التي يمكنها أن تكون مشروعات تبتغي اظهار التأثير الاساسي لتأملات معينة ذ ت منافذ موضوعية على الحياة الروحية ·

- ٢ -

لئن كانت مشكلة النار البسيكولوجية من السهل أن تتوافق مع تفسير التصعيد الجدلي ، فلأن النار تتبدى مشحونة بتناقضات عديدة كما سبق أن أشرنا الى ذلك في مواضع كثيرة ·

ولكي نأتي على النقطة الاساسية ونظهر امكانية وجود مركزيين للتصعيد ، نرى من الواجب علينا أن ندرس جدلية الطهارة والنجاسة اللتين تعزيان الى النار(٣) ·

ان تكون النار علامة الخطيئة والشر ، فذلك يسير على افهم اذا نحن تذكرنا كل ما قلناه عن النار المستجنسة · كل صراع للدوافع الجنسية يجب أن يكون مرموزا بمصارعة النار · ويمكننا في يسر تجميع النصوص التي تكون فيها الصفة الشيطانية للنار صريحة أو ضمنية · والنصوص الادبية التي أتت على وصف الجحيم ، وكذا النقوش واللوحات التي تمثل الشيطان بلسانه الناري ، تفسح مجالا للقيام بتحليل نفسي بالغ الوضوح ·

أما الآن فلننتقل الى القطب الآخر لنرى كيف استطاعت النار أن تغدو رمزا للطهارة · ومن أجل ذلك لا بد لنا من النزول الى الخصائص الظاهراتية الصرف · والحق أنها لفدية المنهج الذي تخيرناه في هذا الكتاب الذي اقتصانا تبديد جميع الأفكار ذات الصلة بالوقائع الموضوعية · لا سيما ونحن هنا لا نشير لا نثير المشكلة اللاهوتية المتعمقة بالتطهير بواسطة النار · لان ذلك يوجب علينا ، لكي نتناولها بالبحث ، أن نقوم بدراسة مطولة جدا · حسب أن نشير هنا الى أن لب المشكلة كامن في الصلة القائمة بين المجاز والحقيقة : هل تشبه النار التي تحرق

(٣) اضطررنا لتذكير النار لكي يؤدي المعنى الذي يريده الكاتب · ـ المترجم ـ

العالم يوم القيامة ، وكذا نار الجحيم ، النار الارضية أم هي مختلفة عنها ؟ هناك عدد من النصوص يؤيد أحد المعنيين كما يؤيد المعنى الآخر • ذلك لانه ليس من الايمان في شيء أن تكون هذه النار نارا مادية لها نفس الطبيعة التي لنارنا • ولعل هذا التباين في الآراء يدل ، من ناحية أخرى ، على ما شهدته المجازات المنسوجة حول الصورة الاولى للنار من ازدهار كبير • وجدير بنا أن نصنف جميع هذه الازهار التي زان بها العقل اللاهوتي « أحاتا النار » تصنيفا يتصف بالأناة • وعندنا ، نحن الذين نقوم بتحديد الجذور الموضوعية للصور الشعرية والاخلاقية ، أنه ينبغي لنا أن نقتصر على بحث **الاسس الحسية** للمبدأ الذي يريد أن تتولى النار تطهير كل شيء •

لعل ازالة الرائحة كانت من أهم الاسباب لتقويم النار بهذا المعنى ، وهي على أية حال احد البراهين المباشرة على عملية التطهير • فالرائحة صفة بدائية ، قاهرة ، تفرض نفسها بواسطة الحضور لاشد خفاء والاكثر الحاحا ، وتقتحم علينا حياتنا الداخلية • **ان النار تطهر كل شيء** ، لانها تقضي على أشد الروائح (قرفا) • هنا أيضا نجد **المقبول يفوق النافع** ، ولذلك لا يسعنا مجاراة فريزر في تفسيره الذي يزعم أن الطعام النضيج قد أمدّ احدى القبائل بقوة أكبر فباتوا أقدر على هضم الاطعمة المعدّة ، بعد أن تم لهم غزو نار المطبخ ، فألفوا أنفسهم أقوى على فرض سيطرتهم على القبائل المجاورة • فمثل هذه القوة الحقيقية ، المادية ، الناشئة من تمثل هضمي أسهل ، ينبغي لنا أن نضع في الاعتبار تلك القوة المتخيلة التي أنتجها الشعور بالرفاهة ، وبالنعيم الداخلي للانسان كما أنتجها القبول الواعي كذلك • ان اللحم النضيج يمثل التفسخ المقهور قبل كل شيء • وهو يشكل ، اضافة الى المشروب المخمّر ، مبدأ المأدبة ، أي مبدأ المجتمع الاول •

ان النار ، اذ تزيل الرائحة ، تبدو وكأنها تنقل لنا من القيم اشدها خفاء وعمى وادهاشا • وان هذه القيمة الحسية هي التي تشكل الاساس في ظاهراتية فكرة الفضيلة الجوهرية Vertu substantialiste • وهكذا يتعين على السيكولوجيا البدائية أن تفسح مجالا واسعا للنفسانية الشمية Psychism olfactif .

وهناك سبب ثان لمبدأ التطهير بالنار ، وهو سبب أكثر علما بكثير ، وبالتالي

أقل فاعلية بكثير ، من الناحية السيكولوجية ، وأعني به ما تقوم به النار من عزل لمواد وقصاء على التلوثات المادية • بعبارة أخرى ، ان الذي كان محلا لاختبار النار قد زاد من تجانسه ، ومن نقائه تبعا لذلك • ان صب ركز المعدن وتطريقه قد أعطيانا مجموعة من المجازات تتجه جميعا نحو نفس التقويم • الا أن هذا الصب وهذا التطريق يبقيان في نطاق الاختبارات الاستثنائية ، الاختبارات العلمية التي تؤثر تأثيرا كبيرا في هاجس رجل الكتب الذي يتعلم من الظاهرات النادرة • لكن هذا التأثير يكون ضعيفا في الهاجس الطبيعي الذي يرجع دائما الى الصورة البدائية •

وأخيرا لا بد لنا ، ونحن في صدد هذه النيران الصاهرة ، من أن نتعرض للنار الزراعية التي تطهر الاراضي المعدة للزراعة Guertes ، هذا التطهير معروف تماما بما له من عمق • فالنار لا تبيد الاعشاب الضارة وحسب ، بل هي تغني الارض أيضا • وهنا يجدر بنا أن نذكر بالافكار الفيرجيلياتية التي ما زالت شديدة الاثر في نفوس فلاحينا : « انه ليحسن بنا أن نحرق حقلا عقيما وأن نلقي بالبقايا الخفيفة للمزروعات في النار المضطرمة • وسيان ان كانت النار تنقل الى الارض قوة خفية وسمنا مخصبا ، أم كانت تطهرها وتنشف رطوبتها الزائدة ، أم تفتح المسام والاقنية الجوفية التي تحمل النسغ الى جذور النباتات الجديدة ، أم تصلب التربة وتضيق الاوردة البالغة الانفتاح ، وتعمق المدخل أمام الامطار الزائدة وأشعة الشمس المحرقة ، وأمام الهبة الجليدية من ريح الشمال (٤) • » وكما هي الحال دائما ، تكون التفسيرات الكثيرة ، المتناقضة في أغلب الاحيان ، دليلا على وجود قيمة بدائية مسلم بها - لكن التقويم غامض هنا ، اذ يوجد الافكار المتعلقة بالقضاء على الشر وانتاج الخير ، وهو قابل اذن لان يعلمنا الجدلية الصحيحة للتطهير الموضوعي •

- ٣ -

ينبغي لنا الآن أن نلقي نظرة على المنطقة التي تكون فيها النار طاهرة • وتقع هذه المنطقة ، على ما يبدو ، عند حد النار أو عند نهاية اللهب ، حيث يفسح

(4) Virgile, Géoriques, livre 1, Vers 84 et suiv.

اللون مجالا لاهتزاز غير مرئي تقريبا . عندئذ تتجرد اسار من مادتها و تنفصل عن الواقــع و (تتروحن) .

وما أعاق تطهير فكرة النار ، من جهة أخرى ، هو الرماد الذي تخلّفه وراءها، لان الرماد غالبا ما يعتبر من الفضلات الحقيقية . وهكذا يذهب بيير فابر الى أن السيمياء كانت في الأزمنة الاولى للبشرية (٥) ، « قادرة جد بفصل قدرة نارهـا الطبيعية ... كذلك كانت الاشياء فيها تدوم مدة أطول مما تدوم في الوقت الحاضر، باعتبار أن هذه النار الطبيعية قد أضعفها كثيرا تجمع كمية كبيرةمن الفضلات التي لا تستطيع طرحها ، مما يسبب لها خمودا تاما في ما لا نهاية له من الافراد الجزئية ». من هنا كانت ضرورة تجديد النار والعودة الى النار الاصلية التي هي النار الطاهرة.

والعكس بالعكس ، عندما يحاصرنا الظن بنجاسة النار ، فانما نريد أن نظهر ما فيها من فضلات بكل ما أوتينا من قوة . وهكذا نقدر بأن النار العادية في الـدم ذات طهارة كبيرة . في الدم « تكمن هذه النار المحيية التي يوجد بها الانسان ، فضلا من أنها أشر ما يتطرق اليه الفساد ، وعندما يحل بها الفساد ، فما ذلك الا لبضع هنيهات بعد الموت (٦) » . لكن لحمى علامة على نجاسة في نار الدم ، ودليل عـلى كبريت غير نقي . كذلك لا ينبغي أن تدهش اذا عمدت الحمى الى « تلبيس » مسالك التنفس ، ولا سيما اللسان والشفتين ، بسخام أسود مشتعل (٧) » . ندرك هنـا مبلغ القدرة التفسيرية التي يمكن للمجاز أن يتمتع بها بالنسبة الى انسان ساذج ، لا سيما حين يستخدم هذا المجاز في مبحث أساسي كمبحث النار .

لقد أعدّ المؤلف نفسه نظريته عن الحمّيات بلجوئه الى التمييز بين نارين احداهما طاهرة والاخرى نجسة ، كأنه بهذا التمييز يستند الى بداهة لا تنازع . « في الطبيعة ضربان من النار : الاول يصنع من الكبريت البالغ النقاء ، المنفصـل من كل الاجزاء الارضية الغليظة ، مثل نار روح النبيذ ونار الصاعقة الخ ... ،

(5) Pierre-Jean Fabre, loc. cit., p. 6.
(6) De Malon, Le Conservateur du sang humain, Paris, 1767, p. 135.
(7) De Pezanson, Nouveau Traité des fièvres, Paris, 1690, pp. 30, 49.

والثاني يصنع من الكبريت العليظ غير النقي ، لاختلاطه بالتراب والاملاح ، كالنيران التي تصنع من الحطب ومن المواد القذرية • ولذي يبدو لنا أن الموقد الذي تضرم فيه هذه النيران يتيح تمييز هذا الفرق بصورة جلية ، لأن النار الاولى لا تدع فيه أي مادة محسوسة مما تقوم بفضله ، فيما يستهلكها الاشتعال • بينما النار الثانية تحدث في اشتعالها دخانا كثيرا ، وتترك في أنابيب المداخن كمية كبيرة من الدخان ••• ومن التراب الذي لا فائدة منه • » حَسَبَ طبيبنا ، هذا التقرير العامي ، حتى يعزز تلوث دم المحموم الى **النار النجسة** • وهناك طبيب آخر يقول : « انها لنار محرقة ، وتحمل للسان الجفاف والدخان » ، الذي يجعل الحميّات خبيثة جدا •

ان المرء ليرى كيف تتكون ظاهراتية الطهارة والنجاسة في صيغ ظاهرية Prénoménales هي من أكثرها ابتدائية • ونحن ما قدمنا الا بعضا منها على سبيل المثال ، ولعلنا قد أرهقنا القارىء صبر • لكن نفاذ الصبر هذا هو بحد ذاته علامة على انه يراد لمملكة القيم أن تكون مملكة مقفلة • اذ قد يراد الحكم على القيم بدون الاهتمام بالمعاني التجريبية الاولية • والحال انه ليبدو لنا ان كثيرا من القيم لا تفعل شيئا سوى ادامة امتياز اختبارات موضوعية معينة بطريقة تختلط فيها الوقائع والقيم اختلاطا لا انفصام له • وان هذا الاختلاط لهو الذي ينبغي للتحليل النفسي للمعرفة الموضوعية أن يتولى تمييزه • وعندما تتولى المخيلة « ترسيب » العناصر المادية غير المعقولة ، يكون لديها حرية أكبر لانشاء الاختبارات العلمية الجديدة •

- ٤ -

لكن الاستمثال الحقيقي للنار انما يتشكل وفق للجدلية الظاهراتية للنار والنور • وكشأن جميع أنواع الجدل الحسي الذي نجده في أساس التصعيد الجدلي، يعتمد استمثال النار بالنور على تناقض ظاهراني . أحيانا تشع النار دون أن تحرق ، وعندئذ تكون قيمتها طهارة تامة • وعند ريلكه : أن تكون محبوبا معناه أن تفنى في اللهب ، وأن تحب معناه أن تومض من نور لا ينفاد له • » لانك أن تحب فمعنى ذلك أنك تهرب من الشك وتحيا في بداهة القلب •

وكان هذا الاستمثال للنار بالنور هو مبدأ التعالي النوفاليسي عندما نريد أن نفهم هذا المبدأ بأقرب ما يمكن من الظاهرات • والحق أن نوفاليس يقول « النور هو عفريت الظاهرة المحترقة • » ليس النور رمزا وحسب ، وانما هو مطهّر أيضا • « ان النور يمضي حيث لا يجد ما يفعله أو يفصله أو ما يوحده - فالذي لا يمكن فصله ولا توحيده هو البسيط النقي • » في الفضاء اللا نهائي اذن لايعمل النور شيئا، بل ينتظر العين، وينتظر النفس، أي أنه أساس الاشعاع الروحي• ولعل أحدا لم يستمد أفكارا من ظاهرة فيزيائية بمقدار ما استمد نوفاليس من ظاهرة النور عندما وصف انتقال النار الداخليــة الى النور السماوي • فهنــاك كائنات قد عاشت باللهب لأولى التاشيء من حب أرضي ثم انتهت في عظمة النور النقي • ولقد أشار غاستون ديريك الى هذه الطريقة من التطهير الذاتي اشــارة خاصة في مقال له عــن الحسرة الرومانسيــة (٨) • انــه يروي كلمــات نوفاليس بالحرف « لقد كنت شديد الاعتماد على هذه الحياة ، ولقد كان من الضروري أن يكون هناك قدرة تصحيحية ••• ان حبي يستحيل لهبا ، وهذا اللهب يحرق فيّ شيئا فشيئا كل ما هو أرضي • »

ان الضرورية النوفاليسية ، التي أشرنا الى عمقها اشارة كافية ، تتصعــد رؤيا وضاءة • هو ذا نوع من الضرورة المادية : اننا لا نرى استمثالا آخر ممكنا لحب نوفاليس سوى هذه النورانية Illuminisme • ولربما كان من المهم أن نعثر نورانية أكثر تناسقا كنورانية سويدنبرغ وأن نتساءل ان كان لا يمكن الكشف ، من خلال نور أولي ، عن حياة أرضية أكثر تواضعا وراء هذه الحياة • هل تـُخلّف نار سويدنبرغ رمادا وراءها ؟ ان حل هذه المسألة خليق بأن يطور المقابل لجميع القضايا التي عرضناها في هذا الكتاب • حسبنا ان نبرهن على ان لمثل هذه المسائل معنى ، وأن لنا مصلحة في الانكباب على الدراسة البسيكولوجية للهاجس بواسـطة الدراسة الموضوعية للصور التي تأخذ بمجامع قلوبنا •

---

(8) Voir Cahiers du Sud, numéro Mai 1937, p. 25.

الخاتمـــة

ان كان في مستطاع هـــذا الكتاب ان يعتمد أساسا لفيرياء الهاجس أو كيميائه ، ومشروع أوليا لتعيين الشروط الموضوعية للهاجس ، فان من الواجب تهيئـة الأداة اللازمة لاعتمـاد نقـد أدبي موضوعي بكـل ما تحمله هده الكلمـة مـن معنـى دقيـق • ينبغي أن نثبت ان المجـازات ليست مجـرد استمثالات تمتلق كالصواريخ النارية لكي تتفجر في السماء عارضة تفاهتها ، بل انالمجازات لتتداعى وتتناسق بأكثر من تداعي الاحساسات وتناسقهـا حتى لتغدو الروح الشعرية في صفاء وبساطة تركيبا للمجازات • اذن ، ينبغي على كل شاعر أن يكون لديه مخطط بياني يتولى تعيين وجهة التناسق المجازي وتساوقه ، تماما كمايرسم مخطط الزهرة سير فعلها الازهاري وتساوقه • فما من زهرة حقيقية بدون هذا التناسب الهندسي • كذلك ما من ازدهار شعري بدون تساوق معين من الصور الشعرية • على أنه لا ينبغي أن نرى في ذلك ارادة ترمي الى تقييد حرية الشاعر أو الى فرض منطق أو حقيقة ما على ابداعه • والحق اننا نكتشف ، موضوعيا ، ما في العمل الشعري من واقعية ومنطق داخلي ، بعد تفتحه وازدهاره • يحدث أحيانا أن تذوب صور مختلفة جدا في صورة معبودة زاهية ، برغم ما يُعتقد من انهـا صور متعاديـة فيما بينهـا ومتباينـة • أن ما نجـد في اسبانية من قطع الموزاييك المفرقة في غرابتها ليفجؤنا حينما نكتشف ما فيها مـن حركات متسعة فيما بينها : لمعان يتبدّى عن نور عميق ، ونظرة تومض هزءا فاذا هي تذوب حنانا ، ودمعة فوق نار الاعتراف • ذلكم هو فعل التخيل الحالم : انه يصنع من المسخ مولودا جديدا •

لكن المخطط الشعري ليس مجرد تصميم : ينبغي لنـــا أن نجد الوسيلة اللازمة لتكملة الترددات والالتباسات التي تستطيع وحدهاأن تحررنامن الواقعية،

وتتيح لنا المجال لكي نهجس . هنا نأخذ المهمة التي نحددها كل أبعاد صعوبتها وقيمتها . الشعر لا يصنع في قلب الوحدة ، والوحيد لا يملك الحاصية لشعرية . واذا لم يمكننا الاتيان بما هو أفضل والوصول حالا الى التعددية المطمة ، أمكننا استخدام الجدل (الديالكتيك) ليكون بمثابة دوي يتولى ايقاظ ما هو غاف من الطنينات . وأرمان بتيجان على حق حين يلفت النظر الى أن اثارة جدلية الفكر، سواء كانت مصحوبة بالصور أم لم تكن ، لتفيدنا في تعيين الحيال ، بأكثر مما يفيدنا في ذلك شيء آخر على أننا ينبغي لنا أن نكسر من حدة التعبير الارتكاسي ، وأن نتناول الصور المألوفة بالتحليل النفسي ، لكي نصل الى المجازات ولا سيما مجازات المجازات . وعندئذ نفهم لماذا استطاع بتيجان أن يقرر مسألة استعصاء الحيال على تحديدات علم النفس ــ بما في ذلك التحلل النفسي ــ وتكوينه مملكة مستقلة ذاتية الولادة . ونحن بدورنا ، ننضم الى هذا الرأي لان الخيال هو قوة لانتاج المقسانية بالذات . وانه لكذلك أكثر من الارادة وأكثر من الحماسة الحياتية . نفسانيا ، انما نحن خلائق هواجسنا . فهواجسنا تخلقنا وتحددنا ، وهي التي ترسم الحدود الاخيرة لارواحنا . والحيال ، في ذروته ، يعمل كاللهب وانه لفي حيز مجاز المجاز ، في الحيز الداداني حيث الحلم محاولة اختبار والهجس يتولى تنبير أشكال منيرة في البدء ــ في هذا الحيز يجب البحث عن سر الطاقات ذات التنبير الفجائي . اذن ، يجب علينا أن نجد الوسيلة لكي نقيم في المكان الذي ينقسم فيه الدفع الاصلي وقد أغرته فوضى شخصية من دون ريب ، لكنه مع ذلك قد أجبر على الخضوع أمام غواية الغير . لكي نكون سعداء يجب أن نفكر في سعادة الآخرين . وهكذا نجد الايثار في أكثر المتع أنانية . ان المخطط الشعري يجب أن يظهر تفكك القوى ، وينفصل عن المثل الأعلى الساذج ، المثل الاعلى الأناني ، الذي تنطوي عليه وحدة التركيب . تلكم هي أذن مشكلة الحيرة المبدعة بالذات : أنّى يكون لنا مستقبل دون أن ننسى الماضي ؟ وأنّى يكون لنا حب متّقد دون أن يعتريه الخمود ؟.

والحال أنه لو أصبحت الصورة فعالة نفسيا من دون المجازات التي تتولى

تفكيكها، ولوكانت فاعليتها الخلاقة المستمدةمن الحالةالنفسية الدائمة الحدةقائمةعرح أكثر التغييرات اندفاعاً اذن لفهمنا ضخامة الانتاج الشعري المنبعث عن صور النار . وما حاولنا تبيانه هو كون النار من أكثر العوامـــل التصويرية قابلية للجدل (الديالكتيك) . فهي وحدها ذات و موضوع في آن واذا نحن توغلنا عميقاً في حالة استحيائية تصادفنا دائما حالة حرورية . فالذي أعرفه عن الحي ، عن الحي، حياة مباشرة ، هو الذي أعرفه عنه بوصفه ساخنا . لأن الحرارة هي الدليل بامتياز على الثراء والدوام الجوهريين ، وهي وحدها تعطينا الدليل على المعنى المباشر للقوة الحياتية ، لقوة الكائن . وبالقياس الى قوة النار ، تغدو جميع القوى المحسوسة الاخرى متقلصة ، عاطلة ، جامدة ، لا مصير لها . فهي ليست تكاثرا حقيقيا ، ولا تمي بوعدها ، ولا تنشط في اللهب و لضوء اللذيـن يرمزان الى التعالي .

ثم أن النار ــ كما رأينا ذلك بالتفصيل ــ تغدو جدلية في جميع خصائصها الدخلية ، وذلك بمثابة رد على هذه الجدلية الاساسية للذات والموضوع . ان الالتهاب ليحدث الى الحد اللازم لحدوث التناقض . واذا ما ارتقى شعور ما الى درجة النار ، وتكشَّفَ عميقا في ميتافيزئيات النار أيقنّا أنه لا بد مراكم كمية من الاضداد وعندئذ يتطلع المحب الى أن يكون طاهرا ومتحمسا ، وحيدا وكونيا ، دراماتيا ومخلصا ، آنيا ودائما .

قبل الاغراء ، تتمتم (لاباسيملي) لفيليه غريفن :

زفرة ساخنة تحيلني ارجوانا ،
ورجفة كبيرة تحيلني جليدا .

من المحال تفادي هذه الجدلية : ان يكون لديك وعي بالحرق هو أن تبترد . وأن تحس الشدة هو أن تخففها : يجب أن تكون شديدا دون أن تعرف ذلك . ذلكم هو القانون المحض للانسان الفعّال .

ان هذا الالتباس هو وحده الذي يناسب أخذ الترددات العاطفية بالاعتبار . يمكن العثور على الفردوس في حركته أو سكونه، في اللهب أو الرماد، حتى لتصحي في النهاية جميع العقد ذات الصلة بالنار عقدا مؤلمة ، عقدا تثير الاعصاب وتبعث على الشعر في الوقت نفسه ، أي عقدا متقلبة .

في مضاءة مينيـــــك
تبدي خرائب النار أفعالها كافعال نبي
وفردوس رمـــــادها .

ـ بول ايلوار ـ

أن تأخذ النار أو ان تعطيها نفسك ، أن تفنيها أو أن تفنى فيها ، أن تتبع عقدة بروميثيوس أو عقدة امبدوكليس ، ذلكم هو التحويل البسيكولوجي الذي يحول جميع القيم ، ويظهر تحالفها أيضا . كيف يتأتى لنا أن نثبت بصورة أفضل أن النار هي التي تناسب « عقدة قديمة خصية » ، بالمعنى الدقيق الذي أراده كارل غوستاف يونغ ، وان التحليل النفسي الخصي يجب أن يحتوي القضاء على ما هو مؤلم من التباساتها بغية تفصيل الجدليات اليقظة التي تعطي الهاجس حريته الحقيقية ووظيفته الحقيقية من حيث هو خالق نفساني ؟

□ ■ □



الكاتب : ولد مارسيل ايميه في جوانيي ، في الايون ، العام ١٩٠٢ ، وكان آخر ولد في اسرة من ستة اطفال • فقد امه وهو في الثانية من عمره ، فكفله جده لامه حتى الثامنة من عمره هذان كانا يملكان مزرعة ومصنع قرميد في فيلي – روبير ، وهي منطقة غابات وعسران ومراع • ودخل السنة السابعة (الاولى عندنا) من معهد دول وقسم البكالوريا العام ١٩١٩ • اجبره مرض خطير على الانقطاع عن الدراسة التي كانت تستهدف تخريجه مهندسا ، وترك له الحرية في أن يغدو كاتبا •

بعد تقلبات عدة (عمل على التوالي صحافيا فبياوما ، فموظف دعايــة ممن يصرخون في لاسواق ترويجا للبضائع ، فممثلا ثانويا في السينما) نشر روايته الاولى : بروليوا في دار نشر كايي دو فرانس العام ١٩٢٧ ، و « ذهابا وايابا » في منشورات غاليمار التي ستنشر له فيما بعد الغالبية العظمى من مؤلفاته •

« حكايات القط الجاثم » التي نختار منها هذه الحكاية ، ونأمل ان نعقبها بترجمات أخرى لحكايات أخرى من المجموعة ذاتها ، نشر عام ١٩٣٩ •

توفي مارسيل ايميه عام ١٩٦٧ •

□ ■ □

« حكايات القط الجاثم » من أشهر مؤلفات مارسيل ايمه وأكثرها دلالة على اسلوبه الساخر الفنتيزي وقد قدم لها هو نفسه قائلا :

« هذه الحكايات كتبت للاولاد الذين تتراوح أعمارهم بين اربع سنوات وخمس وسبعين سنة . ومن نافلة القول اني لا أريد بهذا القول ان اثبط من همم القراء الذين يتباهون بأن في رؤوسهم بعض الرشاد . على العكس ، الناس

كلهم مدعوون . انا لا اريد غير ان اماري في بعض ما قد يؤخذ عليّ من ابي خرقت قواعد المكن ، وان انجع بعض الاشخاص العقلاء وصعراويي المزاج . لهـذه المناسبة ، لفت النظر ناقد مرموف ، لماح الذكاء ، الى انه ، اذا كانت الحيوانات تتكلم فهي لا تتكلم على غرار ما تفعل في « حكايات القط الجاثم » ان هذا الناقد مصيب جداً . ذلك ان اي شيء لا يمنع في الواقع ان الحيوانات ، اذا تكلمت فلا بد أن تتكلم في السياسة أو في مستقبل العم في جزر الأليتوتين(١) حتى انها ربما كرّست للنقد الادبي وقتا طيب تتحدث فيه حديثا مميزاً دسما : أنالا استطيع دفع مثل هذه الفرضيات بشيء . وليس لي الا ان احطر قارئي بأن هذهالحكايات هي مجرد « حدثوثات » لا تستهدف اذا حدّ الجد اعطاء القارىء توهما عـن الواقـــع .

« من أجل الاخطاء المطبقة جميعها والخطيئات المتعلقة بعلم نحو الحيوان التي قد اكون ارتكبتها فانا اسلم نفسي الى سماحة النقدة الذين . على منـوال زميلهم العالم ، لا بد سيتخصصون في هـذه المناطق » .

« انا لا ارى شيئا آخر اتمنى اضافته » .

مارسيل إيميـه

قائمـــة القـط

لما عاد الابوان من الحقول مساء وجدا القط على حلقة البئر مستغرقا في اتخاذ زينته . قـالا :

ـ ها هوذاالقط يمر بقائمته فوق اذنه . هذا يعني أن السماء ستمطر غداً .

وهذا ما كان في اليوم التالي . أمطرت السماء طوال النهار . وكان عبثاً أن بكرا في الغدو الى الحقول . كانا غاضبين من اضطرارهما الى البقاء في البيت ،

(١) مجموعة من الجزر تمتد من الاسكا الى الساحل الشمالي الغربي من امريكا الشمالية عدد سكانها خمسة عشر الف نسمة .

فساء مراجهما وقل صبرهما مع بنتيهما . وكانت ديلفين الكبرى ، وماربنيت الاشد شقرة تلعبان أشد لعباً شتى ، فهدر الابوان كالرعد قائلين :

ــ انتما تلعبان دائماً ، تلهوان دائماً . بنتان كبيرتان في مثل سنكما . لا بد انكما عندما تبلغان العاشرة ستظلان تلعبان عوضا عن أن تهتما لعمل خياطـة أو لكتابة رسالة الى خالكما الفريد . ان هذا اهم بكثير من اللعب لو كنتما تعلمان .

حتى اذا فرغا من الصغيرتين انقضا بصواعقهما على القط الـذي كـان أشد جاثماً على حافة النافذة ينظر الى المطر .

ــ تماماً مثل هذا الذي لا يصنع غير ان يكش الذباب طوال النهار مع ان البيت لا تعوزوه الفيران التي تهرول من القبو الى الاهراء . ولكن السيد يؤثر ان يقدم له الطعام جاهزا على ان يعمل شيئا . هذا اقل تعباً .

وأجـاب القـط :

ــ انتما تجدان دائما ما تردان به على كل شيء . النهار قد خلق للـنوم والترويح عن النفس . في الليل عندما اركض في ارجاء الاهراء لا تكونان انتمـا ورائي للثناء عليّ واشـكر لي .

ــ طيب ، طيب . أنت دائماً على صواب ، انت .

عند الاصيل كان المطر مستمرا ما يزال ، وبينـما كان الابوان مشـغولـين في الاسطبل راحت الصغيرتان تلعبان حول المائـدة .

قـال القـط :

ــ يجب ان لا تلعبا هذه اللعبة . ما سيحدث هو انكما ستكسران شيئاً . والابـوان سيغيظـان .

قـالت ديلفـين :

ــ من يصغ اليك يكف عن اللعب بأي شيء .

ووافقتهـا ماربنيت :

ــ هذا صحيح . اذا اردت ان تكوني من راي الفوس (هذا هو الاسم الذي اعطته الصغيرتان للقط) وجب عليك ان تقضي الوقت كله في النوم .

● لم يلح العوس واستانفت الصغيرتان كيفهما . وكان في وسط المائدة صحن من الفيشاني ما زال في المنزل منذ مئة عام يحرص عليه الأبوان حرصاً شديداً . وبينما دلفين وماريبيت تجريان تعلقت قائمة من قوائم المائدة بقدم احداهما من غير ان تشعرا . واذا صحن الفيشاني ينزلق وئيداً ويسقط على البلاط حيث تناثر قطعاً كثيرة . ورأى القط الذي ظل في مجلسه على حافة المائدة ما حدث ولكنه لم يعن حتى بالالتفات الى الصحن المتطاير شعاعاً . وكفت الصغيرتان عن التفكير في العدو اذ حسبا بسحوبه في آذانهما .

ــ العوس ، ها هوذا صحن الفيشاني قد تحطم ، فما عسانا أن نفعل ؟

ــ اجمعا الحطام وارمياها في حفرة . لعل الابوين ان لا يحسا بشيء .

لا ، لا . لقد مات الاوان ها هما ذان يدخلان .

لما رأى الابوان قطع الصحن اجتاحهما غضب جعلهما يقفزان مثل البراغيث في اربعة اطراف المطبخ ، ويصيحان

ــ ايتها التعيستان ، صحن تملكه الاسرة منذ مئة عام ! وانتما حطمتما القطعة الكبيرة فيه مثل رأس الدبوس ! انتما لستما قادرتين على أن تفعلا غير هذا ، يا مسخات . ولكنكما ستعاقبان . انتما ممنوعتان من اللعب وستقتاتان على الخبز الجاف !

□ ■ □

ويظهر ان الابوين قد حكما بأن هذه العقوبة أقل مما يجب فمنحا نفسيهما بعض الوقت للتفكير واستأنفا وهما ينظران الى الصغيرتين بابتسامات قاسية :

ــ لا ، لا على الخبز الجاف . ولكن ، غداً ، اذا انقطع المطر .. غداً ... ها ! ها ! ها ! غداً ، ستذهبان لرؤية العمة ميليتا !

انخطف لون دلفين وماريبيت حتى غدا مثل الشمع ، وضمتا أيديهما وفي اعينهما توسل وضراعة .

ــ لا تتوسلا ! اذا انقطع المطر ذهبتما عند العمة ميليتا لتحملا اليها مرطباناً من المعقود .

كانت العمة ميليتا امرأة هرمة جداً وشريرة جداً ، درداء ذات لحية كثة .

عندما تذهب الصغيرتان لرؤيتها في قريتها لم تكن تمل من تقبيلهما ، وهو امر ليس بالمستحب جداً بسبب اللحية ، ثم انها تغتنم الفرصة فتمرصهما وتشد لهما شعرهما . وكانت لذتها الاثيرة في اجبارهما على أكل خبز وجبن سبق أن تركته يتعفن في انتظار زيارتهما . والأنكى ان العمه ميلينا تعتقد ان بنتي اخيها الصغيرتين تشبهانها كثيراً وتؤكد انهما ، قبل نهاية العام ، ستصبحان نسخه طبق الاصل عنها ، وفي ذلك ما فيه من الذعر لمجرد التفكير فيه .

وتنهـد القط :

ـ يا للطفلتين البائستين ! كل هذا من اجل صحن مشعوب اصلا ! الا انه لظلم ما بعده ظلم !

ـ علام تتدخل فيما لا يعنيك انت ؟ ها ! ما دمت تدافع عنهما فقد تكون انما ساعدتهما على كسر الصحن ؟

ـ لا والله ، قالت الصغيرتان ، الفونس لم يترك النافذة .

ـ هس ، هاه ! انتم كلكم متشابهون ، يدعم بعضكم بعضاً . لا احـد يعدي الآخر . قط يمضي أيامه في النوم ...

ـ ما دمتما تأخذان الامر على هذا النحو ، قال القط ، فأنا أوثر ان انصرف . مارينيت افتحي لي النافذة .

وفتحت مارينيت النافذة فقفز القط الى الفناء . وكان المطر قد انقطع منذ أمد يسير وريح رخاء اخذت تكنس الغيوم . ولاحظ الابوان وقد صفـا مزاجهمـا :

ـ السماء تنقشع بعضها مرة اخرى . غدا سيكون لكما طقس رائع لتذهبا عند العمة ميلينا . هذا حظ حسن . كفاكما بكاء ! البكاء لا يجبر كسر الصحن . الاحرى بكما أن تذهبا فتحضرا حطباً من السقيفة .

في السقيفة وجدت الصغيرتان القط جاثماً على كومة من الحطب ، ولمحته ديلفين من خلال الدموع يتحذ زينته ، فقالت له في ابتسامة مرحة ادهشـت أختهـا :

ـ الفوس !
ـ ماذا تريدين يا بنيتي ؟
ـ أنا افكر في امر . غداً ، اذا شئت ، لن نذهب عند العمة ميلينا .

ـ أنا لا اسأل خيراً من هذا . ولكن كلّ ما انا قادر على قوله للأبوين لن يغير من الأمر شيئاً مع الأسف .
ـ أنت لست في حاجة الى الأبوين . أنت تعلم ما قالا ؟ قالا ان علينا ان نذهب عند العمة ميلينا اذا لم تمطر .
ـ اذن ؟
ـ اذن ما عليك الا ان تمرّ بقائمتك خلف اذنك ، فتمطر غداً ولا نذهب عند العمة ميلينا .

ـ لك . والله صحيح . أنا لم أفكر في هذا . وحياة ديني فكرة طيبة .
وسرعان ما راح يمرّ بقائمته خلف اذنه . امرّها اكثر من خمسين مرة .
ـ تستطيعان ان تناما هذه الليلة ناعمتي البال . ستمطر السماء غدا على نحو لا يستطيع معه احد أن يضع انفه خارج البيت ..

اثناء العشاء تكلم الابوان كثيراً على العمة ميلينا . وقد حضّرا مرطبان المفقود الذي سيرسلانه اليها مع الصغيرتين .
ووجدت الستان كل العسر في الاحتفاظ بالجد وتظاهرت ماريت مرات عدة بأنها تغصّ كلما وقع نظرها على أختها حتى تخفي ضحكها . ولما ازفت لحظة الذهاب الى النوم وضع الأبوان انفهما في النافذة وقالا :

ـ الا انها لليلة جميلة ، جميلة جداً . ربما لم يُر قط مثل هذا العدد الكبير من النجوم في السماء . سيكون الطقس حسناً غداً وملائماً للخروج في الطرق .

ولكن ، في اليوم التالي ، كان الطقس غائماً وطفق المطر يهمر منذ الصباح الباكر . والابوان يقولان . « رشة مطر عابرة لا يمكن أن تدوم » . والبنتان تلبسان ثياب يوم الأحد وضعا لهما شريطتين زهراوين في مفرقهما . ولكن

المطر لم ينقطع طوال الضحى والعصر والمغرب . ووجب قطعاً ان تخلع الصغيرتان ثياب الأحد والشريطتين الزهراوين . ومع ذلك فقد ظل الأبوان طيبي المزاج .

ـ ما هي الا رحلة مؤجلة، الرحلة الى العمة ميلينا. ستذهبان لزيارتها غداً. فالطقس بدأ يصحو . انا في منتصف شهر أيار وسيكون مدهشاً ان يهطل المطر ثلاثة ايام متواليـة .

ذلك المساء أمرّ القط ، وهو يتخذ زينته ، قائمته خلف اذنه ، فكان اليوم التالي يوماً ممطراً . ومثلما جرى يوم الأمس تعذر ارسال الصغيرتين الى العمة ميلينا . وبدأ مزاج الأبوين يتعكر . فقد اضيف الى الضيق الذي سببه تأخير معاقبة الصغيرتين من جراء المطر عجزهما عن الذهاب للعمل في الحقول . كان يغضبان لأبسط الأسباب على بنتيهما . ويصرخان بهما قائلين انهما لا تصلحان الا لكسر الصحون الثمينة . ويضيفان : « زيارة واحدة للعمة ميلينا ستفعكما جداً . أول يوم ينقطع فيه المطر ستركضان اليها من الصباح الباكر » . في لحظة من اللحظات اذ بلغ عصبهما منتهى الحدة وثبا على القط ، أحدهما ضربه بالمكنسة والآخر في الاعقاب وهما ينعتانه بعدم النفع والكسل والخمول وصاح القط :

ـ أواه ! أواه ! انتما اكثر سوءاً مما كنت اظن . لقد ضربتماني بغير حق ولكن ، كلام قطط ، ستندمان .

لولا هذا الحادث الذي سببه الأبوان لتعب القط بعد حين يسير من المطر ، لأنه كان يحب التمشي على الاشجار ، ويعدو في الحقول والغابات ، ويرى أن من المبالغة حكمه على نفسه بعدم الخروج حتى يجنب صديقتيه هم زيارة العمة ميلينا . ولكنه كان يحمل من ضربات القبقاب وجلدات المكنسة ذكرى هي من الايلام في حيث كانت الصغيرتان في غنى عن التوسل اليه أن يمرر قائمته خلف اذنه . لقد جعلها منذ اليوم قضية شخصية . طوال ثمانية ايام متوالية هطل المطر دونما انقطاع من الصباح حتى المساء . وأما الأبوان اللذان

كان مجبرين على البقاء في البيت وهما يرنوان الى محصولهما يتعفن في ارضه فلم تكن تعرف الواهما . لقد نسيا صحن القيشاني وزيارة العمة ميليا ولكنهما ، شيئاً فشيئاً ، أخذا ينظران الى القط نظرات شرزاء ، كانا ، كل لحظـة ، يغرقان في محادثات بصوت خفيض لا يعلم أحدٌ سرّها .

ذات صباح ، في ساعة مبكرة ، وكنا في اليوم الثامن من ايام المطر ، كان الابوان يستعدان للذهاب الى المحطه ، على الرغم من الطقس السيء ، لارسال اكياس البطاطا الى المدينة . لما نهضت دلفين وماريتت وجدتاهما في المطـبخ منهمكين في خياطة احد الاكياس . على المائدة كانت حجرة كبيرة تزن في القليل ثلاث ليبرات . فلما سألتاهما ماذا يعملان اجابا في شيء من الحرج انهما يعدان هذا الكيس ليحقاه بأكياس البطاطا المرسلة . في هذه الاثناء دخل القط المطبخ وحيّى الحاضرين جميعهم تحية مؤدبة . قال له الأبوان :

ــ الفونس ، ان لك زبدية من الحليب الطازج تنتظرك قرب الفرن .

قال القط وهو مدهوش بعض الشيء من هذا التصرف المهذب الـذي لم يعتـده قط :

ــ اشكركما أيها الابوان ، انتما لطيفان حقـاً .

وبينما كان يشرب زبدية الحليب الطازج القى الابوان القبض عليـه . أمسكاه من قائمتيه وادخلاه في الكيس رأسه قبل رجليه ، وبعد ان ادخـلا الحجر الكبير الذي يزن ثلاث ليبرات ربطا عنق الكيس بخيط متين .

وصرخ القط وهو يتصايح داخل الكيس :

ــ ماذا يتلبسكما ؟ أأنتما مجنونان أيها الابوان !

قال الأبـوان :

ــ ما يتلبسنا هو اننا عدنا لا نريد قطاً تمرّ بقائمته خلف اذنه كل مساء . كفانـا مطر مثل هذا . وما دمت تحب الماء يا بني كـل هذا الحب فسـيكون لديك منه فوق ما تحب . خلال خمس دقائق ستتخذ زينتك في قعر النهر .

وشرعت دلفين وماريتت تصرخان بأنهما لن تتركا الفونس يرمى في

النهر . والابوان يصرخان من جهتهما ان شيئاً لا يمكن أن يمنعهم من اغراق حيوان قذر يجعل المطر ينهمر . ويموء الفونس ويصايح في سجنه كالمجنون . ومارينيت تقبله من خلال قماش الكيس ودلفين تتوسل راكعة ان تحفظ للقط حياته . والأبوان يجيبان بصوت كأنه صوت الغول : « كلا ! كلا ! لا رحمة للقطط الشريرة ! » مفاجأة تبينا ان الساعة قد تجاوزت الثامنه وانهما على وشك أن يتأخرا في الوصول الى المحطة . وسرعان ما زررا ممطريهما ورفعا قبعتيهما وقالا للصغيرتين قبل ان يغادرا المطبخ :

ـ لم يبق لدينا وقت للذهاب الى النهر الآن . سنؤجل ذلك الى الظهر . اذا جئنا ولم نجد الفونس هنا ذهبتما حالا عند العمه ميلينا طوال ستة اشهر، وربما طول عمركما .

ولم يكد الأبوان يبلغان الطريق حتى حلّت دلفين ومارينيت عقده خيط الكيس . ومط القط راسه من الفتحة وقال لهما :

ـ ايتها الصغيرتان ، لقد آمنت دائماً ان لكما قلباً من ذهب . ولكنني اكون قطاً مجرماً جداً لو قبلت ، في سبيل نجاتي ، ان أراكما تقضيان ستة اشهر ، وربما العمر كله ، عند العمة ميلينا . اذا كان هذا هو الثمن فأنا افضل ان ارمى في النهر .

ـ ليست العمة ميلينا شريرة جداً وستة اشهر سرعان ما تنقضي .

ولكن القط رفض أن يعير اذناً صاغية لدموعهما ، ولكي يظهر أن قراره لا عودة عنه ، اعاد راسه الى الكيس . وبينما كانت دلفين تحاول اقناعه ، خرجت مارينيت الى فناء الدار وراحت تسأل النصح عند ذكر البط الذي كان يخوّض تحت المطر في وسط زامة من الماء . كان بطاً سديد الراي كثير الجد . وخبأ راسه تحت جناحه حتى يفكر احسن تفكير . وقال آخر الأمر :

ـ طالما حفرت في دماغي . انا لا اجد وسيلة اقنع بها الفونس بالخروج من كيسه . أنا اعرفه . راس عنيد والعياذ بالله . واذا أخرج بالقوة فليس ثمه ما يمنعه من الظهور امام الابوين عند عودتهما . ناهيكما باني اجده على حق .

انا نفسي لن احيا في سلام مع وجداني اذا اخبرتما بخطيئة مني على ان تصيما أوامر العمة ميبينا .

ــ ونحن اذن ؟ اذا أغرق الفونس في النهر الا يعذبنا وجداننا ؟

ــ مؤكد ، اجاب البط ، مؤكد . يجب ان نعثر على مخرج يسوّ كل شيء . ولقد بحثت طويلاً فلم أجد اي حل .

وخطر لمارينيت ان تستشير كل حيوانات المزرعة ، وحتى لا تضيع الوقت قررت ادخال الجميع الى المطبخ . وجاء الحصان والكلب والثيران والبقرات والخنزير والدجاج فجلسوا كلٌّ في محله الذي عينته له الصغيرتان . ورضي القط الذي وجد نفسه في مركز الحلقة التي تكونت حوله بأن يخرج راسه من الكيس ، وبدأ ذكر البط الذي كان يقف قربه الكلام حتى يحيط الحيوانات علماً بالموقف . فلما انتهى من عرض المشكلة اخذ كلٌّ أحد يفكر في صمت . وسأل ذكر البط :

ــ هل لأحد راي ؟

قال الخنزير :

ــ أنا . ها هوذا . متى ما يعد الأبوان ظهراً سأكلمهما . سأجعلهما يخجلان من أفكارهما السيئة ، وأبين لهما ان حياة الحيوانات مقدسة وانهما يقترفان جريمة بشعة بالقائهما الفونس في النهر . وسيفهمانني حتماً .

وهز ذكر البط راسه في مودة وعطف ، ولكنه لم يبد عليه انه اقتنع . ذلك ان الخنزير في راي الابويين لا ينفع الا للتمليح وافكاره لا يمكن ان يكون لها كبير وزن عندهما :

ــ هل من رأي آخر ؟

ــ انا ، قال الكلب . ليس عليكم الا ان تطلقوا لي الحرية عندما يحمل الابوان الكيس اعض لهما ربلات سيقانهما او يطلقا سراح القط .

وبدا الراي حسناً ، ولكن ديلفين ومارينيت ، على الرغم من ان الفكرة أغرتهما قليلاً ، لم تشاءا ان تعض ربلات سيقان ابويهما .

وأبدت احدى البقرات هـذه الملاحظة :

ـ الكلب أصلاً من الطاعة والخضوع في حيث لا يجرؤ على مهاجمة الأبوين .

وتنهد الكلب قائلاً :

ـ هذا صحيح . انا مفرط الطاعـة .

قال ثور أبيض :

ـ عندي راي ابسـط . ما على الفونس إلا ان يخرج من الكيس ونحن نضع محلـه قطعـة من الحطب .

واستقبلت أقوال الثور سيل من التعليقات المعجبة . ولكن القط هـز راسـه :

ـ مستحيل . الأبوان لن يلبثا ان يتبينا ان شيئاً لا يتحرك في الكيس ، ان شيئاً لا يتكلم أو يتنفس وسرعان ما يكتشفان الحقيقة .

كان بديهياً ان الفوس على صواب . وبدا الحيوانات وكان همتهم قد ثبطت بعض الشيء . وفي الصمت الذي اعقب ذلك اخذ الحصان الكلام . كان حصاناً شبحاً ، خفيف الشعر ، يرتعش من سيقانه كلها وقد كف الأبوان عن استخدامه ، ودارت احاديث بين الأبوين حول بيعه لجزار يبيع لحم الخيل . قال :

ـ انا لن اعيش بينكم طويلاً . وما دامت نهاية ايامي امراً مقضياً فلا اقل من ان تنتهي بشيء نافع . الفونس فتى يافع . الفوس ما يزال امامه مستقبل جميل . اذن من الطبيعي ان آخذ انا مكانه في الكيس .

كل احد من الحاضرين بدا متأثراً حتى شغاف القلب من اقتراح الحصان . وبلغ الانفعال بالفونس انه خرج من الكيس وراح يتمسح بسيقانه وهو يتفطر مودة . وقال للحصان الهرم :

ـ انت خير الأصدقاء واكرم الحيوانات . واذا اسعفني الحظ ولم اغرق اليوم فلن انس عمري التضحية التي اظهرت استعدادك للقيام بها من اجلي . واني لاشكر لك من صميم القلب .

ديلفين ومارينيت أحدثنا تنشقان والخنزير ، الذي انطوى هو أيضاً على روح جميلة جداً ، انخرط في البكاء . ومسح القط عينيه بقائمته واستمر يقول:

من سوء الحظ ان ما تقترحه هنا مستحيل ، واني لآسف لأني كنت مستعداً لقبول عرض قُدّم إليّ على مثل هذا القدر العظيم من المودة والفداء. ولكنني ارى الكيس لا يكاد يتسع الا لي . راسك وحده لن يدخل فيه كله .

وظهرت للتو ، سواء للصغيرتين أو لبقية الحيوانات ، بداهة استحالـة استبدال هذا بذاك . ذلك ان الحصان قد بدا الى جانب القوس عملاقا هُوية . وتبين للديك يجب ان يتحد الوضعيات المسرحية ، أن المقارنة مضحكة فأباح لنفسه ان يقهقه في ضجة عارمة . فقال له ذكر البط :

ــ صه ! نحن ليس قلب لتضحك واحالك فهمت ذلك . أنت لست شيطاناً صغيراً حتى تحمي عيننا بيانك فاعمل لنا معروفاً بتسلم الباب .

ورد الديـك :

ــ إيه انت ! تدخل انت بما يعنيك ! انا اسالك كم الساعة الآن ؟

وهمس الخنزيـر :

ــ يا الهي ما اشد ما هو سوقي !

صاح الحيوانات صيحة حيوان واحد :

ــ على الباب ! على الباب أيها الديك ! على الباب يا سوقي على الباب !

واجار الديك ، احمر العرف ، المطبع نحت وبل الصيحت المستنكرة وخرج وهو يقسم على الانتقام . ولما كان المطر قوياً فقد لاذ بالسقيفة . ولم تلبث مارينيت أن جاءت اليها هي أيضاً بحثاً عن قطعة من الحطب .

واقترح الديك عليها بصوت لطيف :

ــ لعلي أن اقدر على مساعدتك في العثور على ما تبحثين عنه .

ــ لا . انا أبحث عن حطبة ذات شكل . . . ما عساي أن اقول ؟ شكل . . .

ــ شكل قط اليس كذلك ؟ ولكن ، مثلما قال القوس للتو سيرى الابوان ان الحطبة لا تتحرك .

قالت مارينيت :

ـ لا ، لا . البط واتته فكرة ان . . .

لقد سمعت من يقول في المطبخ انه يجب الحذر من الديك ، وخشيت ان تكون انما اطلقت منه زمام لسانها اكثر مما ينبغي ، فلم تزد وغادرت السقيفة مع الحطبة التي التقطتها . ورآها تركض تحت المطر وتدخل المطبخ . بعد قليل ، خرجت دلفين مع القط ، وفتحت له باب العنبر واسطرته بالوصيد . وفتح الديك عينيه على مصراعيهما وحاول عبثاً ان يفهم ما يحدث . بين حين وآخر كانت دلفين تدنو من نافذة المطبخ وتسأل عن الساعة بصوت قلق .

واجابت مارينيت اول مرة :

ـ الثانية عشرة الا عشرين دقيقة . الثانية عشرة الا عشر دقائق . . الثانية عشرة الا خمس دقائق . . .

ولم يظهر القط .

وغادر الحيوانات جميعهم ، ما خلا البط ، المطبخ ولاذوا بملجأ يعصمهم من المطر .

ـ كم الساعة ؟

ـ الثانية عشرة . ضاع كل شيء . . كأنني . . . هل تسمعين ؟ قرقعة عربة . ها هما ذان الأبوان يعودان .

قالت دلفين :

ـ سيان . سأحبس الفوس في العنبر . على أية حال لن نموت إذا ذهبنا نقضي ستة اشهر عند العمة ميلينا .

وبسطت ذراعها لتغلق الباب واذا هي بالفوس يظهر في الوصيد وهو يقبض بأسنانه على ذرة حية . وبرزت في طرف الطريق عربة الأبوين اللذين كانا يقودانها وقد اطلقا لها الأعنة كلها .

واندفع القط ودلفين في أعقابه . وفتحت مارينيت فم الكيس حيث سبق ان وضعت الحطبة مقلقة بخرق حتى تعطي مجساً اكثر طراوة . واسقط الفوس

في الكيس الفارة التي كان يمسك بها من جلد ظهرها وسرعان ما أعيد ربط الكيس . وظهرت عربة الابوين في طرف الحديقة .

وقال ذكر البط وهو يميل على الكيس :

ــ يا فارة ، شاءت طيبة القط أن تحفظ عليك حياتك ، ولكن على شرط هل تسمعيني ؟

اجابه صوت صغير جداً :

ــ نعم ، انا أسمع .

ــ نحن لا نسألك غيرشيء واحد هو أن تمشي على قطعة الحطب المحبوسة معك على نحو تظهر معه انها تتحرك .

ــ هذا هين . وبعد ؟

ــ وبعد فسيأتي اناس يحملون الكيس لقذفه في الماء .

ــ نعم ، ولكن . .

ــ لا « ولكن » ولا « انما » . في قعر الكيس ثقب صغير . تستطيعين توسيعه اذا اقتضى الأمر وحالما تسمعين كلباً ينبح قربك ، وتهربين . ولكن ليس قبل ان تسمعيه ينبح ، والا قتلك . مفهوم ؟ واهم شيء هو الا تصدري اي صوت أو ان تتفوهي بأية كلمة .

ووصلت عربة الأبوين الى الفناء . وخبأت مارينيت القط في صندوق الحطب ووضعت الكيس على غطائه . وبينما كان الأبوان يحلان اللجم ترك البط المطبخ وفركت الصغيرتان اعينهما حتى تحمر . وقال الأبوان وهما يدخلان :

ــ يا له طقساً سيئاً . لقد اخترق المطر ممطرينا . كل هذا بسبب هذا القط الحيوان !

ــ لو لم اكن رهين كيس ، قال القط ، لطاوعني قلبي على الرثاء لكما .

كان القط في صندوق الحطب مخفياً ، تماماً تحت الكيس من حيث يبدو أن صوته يصدر . واما الفارة فكانت داخل سجنها تروح وتجيء على الحطبة وتحرك قماش الكيس .

ــ نحن الأبوين لسنا في حاجة لمن يرثي لنا . انك انت الأحرى بالشفقة لما انت عليه من حال مؤسية . ولكنك استحققتها جداً .

ــ اخريا الشيطان ايها الأبوان . انتما لستما شريرين كما يظهر لمن ينظر اليكمـا . اتركاني اخرج من الكيس فارضى بأن اغفر لكما ذنوبكما .

ــ يغفر لنا ! هذه لم يسبقك عليها أحد . كأننا نحن اللذين تسببنا في هطول المطر كل يوم طوال أسبوع !

ــ اللهم كلا ، قال القط ، انتما غير قادرين على ذلك . ولكن ، ذلك اليوم ، انتما اللذان ضربتماني ظلماً وعدواناً . شيطانان ! جلادان ! لا قلب لكما !

وصـرخ الأبـوان :

ــ يا للقط المسر ! ها هوذا يسبنـا !

وبلغ من غضبهما أن أخذا يضربان على الكيس بعصا المكنسة وتنقت الحطبة الممتّطه ضربات فظيعة ، وبينما كانت الفارة تقوم بقفزات مذعورة داخل الكيس كان الفونس يطلق صرخات الم .

ــ هل أخذت حقك هذه المرة ؟ وهل ستعود الى القول اننا بغير قلب ؟

أجـاب الفونس :

ــ لن اكلمكما منذ الآن ابداً . تستطيعان ان تقولا ما يعجبكما . لن افتـح فمي مع أناس شريرين مثلكمـا .

ــ كما تحب يا بني . من جهة أخرى آن اوان الفراغ منك . هيا بنا الى النهر .

وقبض الأبوان الكيس وعلى الرغم من الصرخات التي كانت الصغيرتـان تطلقها ، خرجا من المطبخ . واما الكلب الذي كان ينتظرهما في الفناء فقد راح يتبعهما وعليه هيئة من الاحباط اخرجتهما قليلاً . وبينما هما يمران امـام السقيفة ناداهمـا الديك :

ــ ماذا ايها الأبوان ، هل انتما ذاهبان لاغراق هذا البائس الفونس ؟ ولكن قولا لي الم يمت بعد ؟ انه لا يتحرك الا كما قد تتحرك حطبة .

ــ هذا ممكن جداً . فقد تلقى عدداً من ضربات عصا المكنسة يحتمل انها قضت عليـــه .

قال الابوان هذا والقيا نظرة على الكيس الذي كان محشواً تحت ممطرهما .

ــ ومع ذلك لم يمنعه ذلك من الحركة .

ــ هذا صحيح ، قال الديك ، ولكننا عدنا لا نسمعه اكثر مما كنا نســمع حطبة لو انها وضعت مكان قط .

ــ الواقع انه قال لنا الآن انه لن يفتح فمه حتى للرد علينا .

هذه المرة لم يجرؤ الديك على الشك في وجود القط ، وتمنى له رحلة سعيدة .

في هذه الاثناء كان الفوس قد خرج من صندوق الحطب واخـذ يرقص والصغيرتان في وسط المطبخ . ولم يشأ البط الذي كان يحضر اندفاعة مرحهم أن يعكر صفوهم ، ولكنه كان قلقا من أن يكون الابوان قد أحسا بالاستبدال . وقال :

ــ الآن ، وقد توقف الرقص الصاخب يجب ان تفكر في ان تكون حذرين . ولا ارى من الرشاد ان يجد الابوان ، عند عودتهما ، القط في المطبخ . الفوس آن اوان ذهابك للاستقرار في الهُرْي[1] وتذكر انه محظور عليك ان تنزل ابداً اثنـاء النهـار .

وقالت ديلفين :

ــ كل مساء ستجد تحت السقيفة ما تأكله وزبدية من الحليب .

وتنهـدت مارينيت :

ــ واثناء النهار سنصعد الى الهُرْي لنقول لك مرحبــاً .

ــ وانا سآتي لرؤيتكما في غرفتكما . ما عليكما وأنتما تستعدان للنـوم الا ان تتركا لي ردفة النافذة مواربة .

ورافق البط والصغيرتان القط حتى باب الهري . فوصلوا في آن معا هم والفارة التي لاذت بيتها في الأهراء بعد ان تخلصت من الكيس . وقال لها ذكر البط :

(1) جمعها أهراء وهي مخازن الحبوب .

ـ كيف ؟

قالت الفأرة :

ـ ابتلت من رأسي الى اخمص قدمي . ما كان أطول ذلك الرجوع تحت المطر . وتصوروا ، كدت اغرق . الكبش لم يسبح الا في الثانية الاخيرة ، حينما كان الأبوان على حافة النهر . ووقعت المسألة على شعرة فانقذت من أن يقذف بي في الماء مع الكيس !

قال ذكر البط :

ـ أخيراً مر كل شيء بسلام . ولكن لا تتأخري اسرعي الى الاهراء فوراً .

لما عاد الأبوان وجدا الصغيرتين تعدان المائدة وهما تغنيان فصدمهما ذلك .

ـ نحن لا نرى ان موت هذا المسكين العوس يشق عليكما كثيراً . لم تكن بكما حاجة الى الصراخ بكل تلك القوة لما رحل ، مع انه كان يستحق ان يكون لديه أصدقاء أشد اخلاصاً . في الحقيقة ، كان حيواناً ممتازاً وسيوحشنا جداً فقده .

وأكدت ماريت :

ـ نحن تأثرنا جداً ، ولكن ما دام قد مات . انه مات حتماً . فما عسانا ان نعمل ؟

وأضافت دلفين :

ـ بعد كل واحدة هو اسحق ما جرى له .

وهدّر الأبوان :

ـ هما طرائق في الكلام لا تعجبنا . انتما بنتان بغير قلب . ما اشد ما نرغب في إرسالكما لتقوما بجولة عند العمة ميلينا !

بعد هذه الكلمات المتبادلة جلسوا الى المائدة ، ولكن الابوين كانا حزينين جداً حتى انهما لم يأكلا الا بضع لقيمات . وقالا للصغيرتين اللتين كانتا ، من جهتهما ، تأكلان قدّ اربعة اشخاص :

ــ ليس هو الحزن الذي يقطع قابليتكما على الطعام . لو استطاع الفوس المسكين ان يرانا لفهم أين هم أصدقاؤه الحقيقيون .

في نهاية الوجبة لم يملكا ان يحبسا دموعهما فأخذا ينتحبان في منديليهما . فقالت لهما الصغيرتان :

ــ صليا على النبي أيها الابوان . قليلاً من الشجاعة. يجب ان لا تستسلما للضعف . البكاء لا يبعث الفوس حياً . مؤكد انكما وضعتماه في كيس وهراتما بدنه ضرباً بالعصي والقيتماه في النهر . ولكن فكرا ان ذلك كان لخيرنا جميعاً ، من اجل اعادة الشمس الى محصولنا. كونا عاقلين . قبل قليل . لما ذهبتما الى النهر ، كنتما على قدر كبير من الشجاعة والمرح !

ظل الابوان طوال ما بقي من النهار حزينين ، ولكن، في صباح اليوم التالي، كانت السماء صافية والبرية مشمسة فعادا لا يفكران في القط ابداً .

الأيام التالية فكر الابوان في القط أقل . كانت الشمس تزداد تألقاً واعمال الحقل لم تدع لهما وقتاً لاي ندم .

واما الصغيرتان فلم تكونا في حاجة الى التفكير في الفوس . ذلك انهما لم تتركاه الا لماماً . كان يغتنم فرصة غياب الأبوين فيقضي نهاره . من الصباح حتى المساء . في الفناء ، ولا يختفيء الا في أوقات الطعام .

فاذا كان الليل ذهب اليهما في غرفتهما .

ذات مساء بينما الأبوان عائدان الى المزرعة جاء الديك الى لقائهما وقال لهما:

ــ لا أدري أأنا واهم ام لا ، ولكن خيل الي أني لمحت الفوس في الفناء .

وغمغم الابوان مستهزيين بكلام الديك وهما يذهبان :

ــ هذا الديك مجذوب .

ولكن الديك ، في اليوم التالي ، عاد يلقاهما وهما داخلان ، وقال :

ـ اذا لم يكن الفوس في قعر النهر فانا اقسم على اني رأيته عصر اليوم يلعب مع الصغيرتين .

ـ هذا الديك يزداد كل يوم حمقاً . يا لالفوس المرحوم البائس !

قال الابوان هذا وحدقا في الديك تحديقاً مركزاً . وطفقا يتحدثان بصوت خفيض من غير ان يحولا نظرهما عنه . كانا يقولان :

ـ هذا الديك مخ هزيل ولكن صحته ممتازة . نحن نراه كل يوم ولا نعير انتباهاً لذلك . المسألة انه نضج ولا أظننا نربح كثيراً من تعذيبه اكثر مما فعلنا .

في اليوم التالي كان الديك يرف بينما هو يتأهب للحديث عن الفوس . لقد قلي في المقلاة وسُرَّ كل أحد منـــه .

كان قد انقضى خمسة عشر يوماً والفوس في حكم الاموات والطقس جميل دائماً . لم تسقط قطرة مطر . وقال الابوان ان هذا خط موات . واضاف في اثاره مـــن القلق :

ـ يجب أن لا يدوم هذا اكثر من اللازم على ايه حال . والا سقطت في الجفاف . مطرة طيبة تعيد الامور الى نصابهـا .

في ظرف ثلاثة وعشرين يوماً لم تكن قطرة مطر واحدة قد نزلت . كانت الارض جافة لا ينبت فيها عرق أخضر . القمح ، الشوفان . الجاودار لا تنمو وبذات الصعرة تتسرب اليها . ويقول الابوان : « اسبوعاً آخر اذا استمر الطقس على هذه الحال فسيشوى كل شيء » . ويملؤهما الحزن . ويعربان جهاراً عن أسفهما لموت الفونس ويتهمان الصغيرتين بأنهما اصل البلاء . « لو لم تكسرا صحن الفيشاني لما حدث بيننا وبين القط اية مشكلات . لو لم تكسراه لظل هنا الآن لكي يمسحنا المطر » . فاذا كان المساء ذهبا يجلسان في الفناء وهما ينظران الى السماء ويحركان ايديهما اسفاً ويذكران اسم الفوس .

ذات صباح عدا الابوان الى غرفة الصغيرتين ليوقظاهما . وكان القط قد قضى هزيعاً من الليل يثرثر معهما وبقي نائماً على سرير ماريبيت . فلما سمع فتح الباب لم يتسنّ له الوقت الا للانزلاق تحت اللحف . وقال الابوان :

ــ أزف وقت الاستيقاظ . انهضا فالشمس تملأ الدنيا حرارة وليس ما يشير الى ان المطر آت . . لك ! ولكن . . .

توقفا عن الكلام ومداعبتهما ودورا اعينهما وجعلا ينظران الى سرير ماريتيت القوسي ، الذي كان يحسب انه أحسن الاختباء ، لم يخطر له ان ذنبه كان خارج اللحاف ، وأما ديلفين وماريتيت ؛ اللتان كانتا ما يزال في أعينهما النوم ، فقد كادتا تغوصان حتى مفرق الشعر تحت الاغطية . وتقدم الابوان بخطوات ذئب وبأيديهما الاربع قبضا على ذنب القط الذي رآه نجاة معلقا بين السماء والفضاء .

ــ لك ولكنــه ألفونس !

ــ أجل ، هذا انا ؛ ولكــن اتركاني ، اسمعا قولي . سأشرح لكما كــل شيء كمــا وقع .

ووضع الابوان القط على التخت ، ووجدت ديلفين وماريبيت انهما مجبرتان على الاعتراف بما حدث يوم الاغراق . وقالت دلفين مؤكدة :

ــ كان ذلك من أجل خيركما . من أجل ان نجنبكما مغبة موت قط مسكين لم يكن يســتحق المــوت .

وهــدر الابــوان :

ــ لقد عصيتما أوامرنا . وما قطع به عهد فقد قطع به عهد . ستذهبان عند العمة ميلينا قولاً واحــداً !

وهتف القط وهو يثب الى حافة النافذة :

ــ هكذا اذن ؟ طيب ، انا ايضاً سأذهب عند العمة ميلينا وسأرحل اول مــن يرحــل .

وفهم الأبوان انهما تصرفا تصرفاً أخرق فطفقا يرجوان الموس أن يتكرم ويبقى في المزرعة لأن على بقائه يتوقف مستقبل الحصاد . ولكن القط رفض الاستجابه الى توسلاتهما . أخيراً ، بعد ان اطالا التوسل ، وبعد أن جاءه ميثاق قاطع على ان لا تترك الصميرتان المزرعه وافق على البقاء .

مساء اليوم ذاته ــ وكان أشد يوم مر بالمزرعة قيظاً ــ تجمع ديلفين وماريسيت والأبوان وجميع حيوانات المزرعة في حلقه في الفناء . وسط الحلقــه كان ألموس جالساً على طربيزة . ومن غير ان يستجعل ، اتخذ باديء الأمــر زينته ثم أمرّ قائمته نحواً من خمسين مرة خلف اذنه . في صباح اليوم التالي ، وبعد خمسه وعشرين يوماً من الجفاف الفظيع، هطل مطر طيب رطب الحيوانات والناس في الحديقة ، في الحقول ، في البراري ، شرع كل شيء يترعرع ويخضر . الاسبوع التالي حدث حادث سعيد آخر . خطر للعمة ميلينا أن تحلق لحيتها واذا هي تعثر ، من غير جهد جهيد ، على ابن حلال يتزوجها وذهبت تسكن عند زوجها الجديد على مسيرة الف كيلو متر من مزرعة الصميرتين .

□ ■ □



سريري في زاوية وسريره في زاوية مقابلة ، تفصل بيننا منضدة .. على المنضدة نسخة مخطوطة .. مخطوطة ضخمة سميكة مملة .. هي مخطوطتي .. انها رواية مملة مضجرة أتممت قبل قليل الفصول الأخيرة منهـــا .

استلقيت على السرير ورحت أفكر .. لماذا يكتب الانسان ...؟ لماذا أكتب أنا على سبيل المثال ...؟ لم يطلب أحد مني أن أفعل ذلك .. مددت يدي الى علبة السجائر الملقاة على المنضدة وأشعلت سيجارة ، ثم أطلقت في الهواء ثــلاث مجات لذيذة على نسق واحد .. جميل أن يدخن الانسان ... حسنا .. ما الذي يبرر للمرء أن يهمل كل شأن من شؤون الحياة ويكرس نفسه للكتابة ...؟ ما الذي يدفع بك الى الكتابة ...؟ لماذا ينشط الحافز بمثل هذه القوة .. هــذه القوة المؤلمة المقلقة ...؟ تذكرت صديقي فيكا يرمولاييف .. الخراط (١) كيف أنه لم يخط سطرا واحدا حتى بلغ من العمر ثلاثين عاما .. عندئذ عشق .. (وهام عشقا كما يبدو) فكرس نفسه لنظم الشعر .

---

١ ــ المشتغل في الخراطة .

ـ « ناولني الثقاب .. »

هتف سيريوغا من على السرير الاخر ، فوضعت العلبة على المنضدة .. على حافة المنضدة بالضبط .. فرفر سيريوغا بامتعاض ومد يده اليها دون أن ينهض، ثم سأل :

ـ « أتعاني آلام الابداع .. ؟ »

فلم أنبه بحرف ، ومضيت سارحا في أفكاري .. يبدو أني سأكتب اذن .. ولكن .. ما الذي أعرفه ويجهله الاخرون ؟ .. وما الذي يمنحني الحق في أن أروي لهم قصة ما ..؟ أدرك تماما ماذا يشبه الفجر الاخضر الهادىء في السهوب الفسيحة صبيحة أحد أيام الصيف المبكرة .. الضباب في الأغوار مشرق مثل الشمس البشرية .. وهادىء جداً .. انك لترغب في أن تلصق وجهك بالعشب الندي المطر ... في أن تعانق الارض وتصغي الى ذلك القلب العظيم وهو ينبض بالحياة تحتك ... ستفهم الكثير من المعاني في تلك اللحظات .. وستنطلق من داخلك رغبة طاغية رائعة في أن تعيش .. هذا ما أعرفه .. نبهني صوت سيريوغا الصارم :

ـ « أتذر الرماد على الارض مرة ثانية ..! »

انحنيت ونفخت الرماد الى تحت السرير ، ها هو سيريوغا قد عاد ثانية الى حديثه المفضل .. يخيل الي أني أمقته في بعض الاحيان .. فهو أولا فارع الطول وهذه صفة لا أستطيع فهمها في الناس ، ثانيا هو صادق بشكل يدعوللتقزز ويتسدد في صفعي على مؤخرتي بيديه الطويلتين العظيمتين ، ثم ثالثا ، وهذا هو أهم شيء .. انه عنيد مثابر مثل المبرد على المعدن ، ويظن نفسه عمليا جداً حتى أنه يسمي نفسه واقعيا .. « نحن الواقعيون .. » هكذا يبدأ حديثه دائماً ... ثم يسقط علي نظراته من عل بأسلوب فوقي غبي ، بينما يبرز فكه السفلي الهائل الى الأمام .. أمقته في مثل هذه اللحظات :

ـ « ماذا تنتابنا نوبات الضجر هذه ..؟ لماذا .. أنت أيها الرومنسي .. الا تعلم ..؟ » سألني سيريوغا بأسلوب عرضي (ولم يعلق كبير أمل على أني سأتكلم)

لكني أعرف بالضبط ما سيقوم به الآن .. سوف ينهض .. يثني جسمه ثنيتين، ثم يشرع بالتحديق ببلادة في أرض الغرفة ، وسرأني مدعوا الى محادثته .

ــ « الضجر هو الغباء بشكل أساسي .. انه انعدام التطور الذهني .. »

وكنت أحب أن أشاهد عمود الكهرباء هذا وهو يتلوى من الارتباك ، لكنه لم يكن متمتعاً بأدنى قدر من الروح العملية ، فضلا عن أنه لم يكن متسما بالاعتدال أو الجد وضبط النفس ، بل كان مفتقرا الى العاطفة .. والحماسة ، لم يكن ضجراً أيضاً ، اني أعرفه حق المعرفة .

ــ « هذا غير صحيح .. » قال سيريوغا ذلك وهو يجلس على السرير ثاني جسمه ثنيتين ثم تابع :

ــ « لقد لاحظت أن الأغبياء من الناس لا يضجرون اطلاقا .. »

ــ « ماذا عنك يا سيريوغا .. ؟ ..؟ هل أنت ضجر جداً ..؟ »

ــ « اني أتوهج مثل جمرة حارة لم يكتمل احتراقها .. »

ــ « لا بد أن تكون عبقرياً اذن .. »

فترة صمت .

ــ « لقد فزت أنت .. »

قال سيريوغا ، ثم نظر الي بعينيه الرماديتين الصادقتين اللتين انعدم فيهما اي أثر من آثار الحكمة المتروية المتأنية . كانتا عينين ذكيتين ، تلوح فيهما اشراقة لطيفة هادئة . ولربما كان يعاني من ضجر طفيف في هذه اللحظة ، لكنه يبالغ جدا في تفخيمه حتى أنه بدأ يتظاهر بالضجر عامداً متعمداً ، وبان القلق على ملامح وجهه الآن .. ولربما كان يتوق توقاً شديداً الى المجادلة ، فنش جاريته وجادلته فلسوف يقذف في وجهي صارخاً أن الفن والشعر ورقص لياليه بشكل خاص هي فنون لا تأتي بالفائدة على أي انسان ، وأما السينما فليست على هذه الدرجة من السوء .. وبامكاننا أن نبقي عليها .. يجب علينا أن نحظر كل هذر وثرثرة أخرى لأنها تشوش أفكار الناس » وتجردهم من الديناميية الكامنة فيهم..»

انهم يبنون الثـورة ٠٠ ! وهم من أجل ذلـك يستعملون ما يكمن هنا » وأشـار باصبعه الى جبهته ٠٠ « انهم يخلقون مجتمعاً جديداً ٠٠

لم أشأ أن أخبر سيريوغا فيهذه اللحظة بالذات أنه قد احتلق الضجر والسأم احتلاقا ٠٠ لم أكن راغباً في مجادلته ٠٠ بل رغبت في التفكير في السهوب وفي روايتي ٠ شرع سيريوغا يهذي ثانية :

ــ « يا له من ضجر شامل ٠٠! »

ــ « استرح قليلا ٠٠ ألا تستطيع ٠؟ »
ــ « ماذا ؟
ــ « لا بأس ٠٠ انه يوتر أعصابي ٠٠ »
ــ « أظن أن البشر في رواياتك لا يضجرون أبداً ٠! »

لا ٠٠ لا ٠٠ لن أسمح لنفسي بالدخول في جدل معه ٠٠ الهمني الصبر يا إلهي ٠٠٠

ــ « أعتقد أن كل شخصياتك الايجابيـة تنطق شعراً ، وأنهـا تمارس التمارين الرياضية كل صباح ٠٠ أليس كذلك ٠٠؟ »

لا ٠٠ لا ٠٠ لن أدخل في شجار ٠٠ لن أدخل في شجار معه ٠٠٠
ــ « وهم ينشدون الأغاني عن الأقمار الصناعية ٠٠ »

تابع سيريوغا حديثه وهو يرمقني بعينيه المبتهجتين الفتاكتين :
ــ « أتمنى أن يشنقوا جميعاً ٠٠ أن يغرقـوا ٠٠ أتمنى أن يسحلوا ويقطعوا الى أربعة أجزاء جزاء أعمالهم الفنية التافهة ٠٠٠ وأما أحدث قـول شائع في هذه الايام فهو ٠٠٠ » ثم انه جعل يسخر من أحدهم محاكيا :

ــ « لقد ضربت موعداً على سطح القمر ٠٠٠ لقد ضرب موعداً اذن ٠٠٠! أليس كذلك ٠٠! لم يبق عليك الا أن تمضي الى القمر يا صديقي ٠٠! ان هناك الافا من الناس يرهقون أنفسهم بالتفكير المضني في هذا الموضوع بالذات ٠٠٠

أما هو فانه يضرب موعداً على القمر ، بكل بساطة ، ودون أن يبذل أدنى جهد ... يا لهم من حمقى مجردين من التفكير ! »

تركت تعليقه يمر مروراً عرضيـاً .. فلربما كان محقاً بشأن انشاد الأغاني .. أما هو فقد لاذ بالصمت بعد أن هدأت ثائرته الآن .. أطبق على الغرفة صمت شامل لمدة مـن الوقت .. وعدت الى التفكـير بالسهوب وبالفجر الصيفي مرة ثانية الى أن قال سيريوغا :

ـ « أريد أن أقرأ بعض رواياتك .. »

ـ « إقرأ .. »

ـ « أتخشى النقد .. ؟ »

ـ « ليس نقدك على أية حال .. »

ـ « أنا قارىء .. »

ـ « أنت .. ! أنت قارىء .. ؟ أنت لست بقارىء .. أنت انسان آلي .. هل أنهيت في حياتك قراءة رواية واحدة فقط ...؟ »

فأجاب سيريوغا بعجرفة متناهية :

ـ « ليس هذا من العدل في شيء .. لو كتب الكتاب أفضل مما يكتبون الآن لأقبل الناس على قراءة مؤلفاتهم بحماس واندفـاع .. ولكـن ، وبما أن شخوصهم ايجابية ومثالية جداً فان القارىء ينأى عنها هارباً الى معاقرة الخمر.. »

ـ « لماذا .. ؟

ـ « لأن المرء لا يستطيع مهما بذل من جهد أن يبلغ ما بلغته من جودة ومثالية .. »

ثم نهض واتجه نحو الباب :

ـ « أظن أنه من الأفضل أن أذهب في جولة .. »

عندما مضى ، نهضت وشرعت بالعمل في مخطوطتي .. أجل ، ان فيهـا شخصية ايجابية واحدة تمارس التمارين الرياضية في الصباح . أعدت قراءة

ذلك الفصل وانتابني احساس بالأسى ٠٠ انني كاتب فاشل ٠٠ ليس فقط بسبب ذلك الموضوع المتعلق بالتمارين الرياضية ، بل أن المخطوطة برمتهـــا كانت فاشلة بكل ما في الكلمة من معنى ٠٠ ما كل هذه « الهمسات الماثلة » ٠٠ وهـذه العبارات المتكلفــة الطنانة التي تصف غــروب الشمس وحفيف الأوراق وشـذى الشهد في الحقول ٠٠٠ ! وأمس فقط ابتدعت تشبيهاً رائعاً فكتبته من فوري ٠ « أكتب على نحو تصبح فيه كلماتك كالقذائف في معسكر للجند ٠٠» أجل ٠٠٠ قذائف حقيقية ٠٠ انها ستكون أكثر شبهاً بالأزرار منها بالكلمات ٠٠٠

ثمة طرق على الباب ٠

ـ « ادخــل ٠٠ »

أطل من الباب رأس جميل صغير ٠٠ كان جفنا العينـين الصافيتـين لا يزالان منتفخين من أثر النوم (كانت الساعة تشير الى العاشرة فقط من صباح يوم الاحد ٠٠)

ـ « سيرجي ٠٠ آه ٠٠ مرحباً ٠٠ هل سيرجي هنا ٠٠؟ »
ـ « أجل ٠٠ ولكنه في الخارج ٠٠ لقد خرج منذ عدة دقائق فقط ٠ »
ـ « آسفة لما سببته لك من ازعاج ٠٠ »
ـ « سوف يعود سريعاً ٠٠ »
ـ « شكراً ٠٠ »

الآن سيظفر سيريوغا بفرصة عمره كله ٠٠ اذ سيتبدد ضجره في مهب الريح مثلما تتبدد الريشة ٠٠ انه يعشق ذلك الرأس الجميل الصغير ٠٠ يعشقه بصمت وعناد واخلاص دون أن يبوح لها بحبه ٠٠ وهي ـ يا لها من فتاة غريبة ـ لا تدرك ذلك ٠٠ انهما يمضيان الساعات الطويلة في اجراء حسابات بعض محركات الاحتراق الداخلي فيتصبب العرق بغزارة من سيريوغا الأحمــق الطويل الهزيل ٠٠ ودون أن ينظر الى الفتاة ـ واسمها لينا ـ يهدر صارخا ، ثم يضرب بقبضته الضخمة أوراق المحاضرات هاتفاً :

ــ « ما هي قدرة هذا المحرك ·· ؟ »

فترتعش الفتاة مذعورة ·

ــ « لا تصرخ فيّ هكذا يا سيرجي ··! »

ــ « لم لا ·· ؟! لم لا أصرخ عندما تجهلين معظم الأشياء المدنية ···! »

ــ « لا تصرخ فيّ يا سيرجي ·· »

سيصبح سيريوغا مهندساً ناجحاً ·· أحسده في لحظات اليأس والقنوط ·· وعندما يبلغ الأربعين من العمر سيغدو قائداً اقتصادياً مجداً ومقتدراً ·· ستكون له زوجة جميلة ·· هذه الفتاة لينا ذات الرأس الجميل الصغير ·· أخشى ألا تكون قد فكرت في هذا الموضوع أبداً ·· ولا أن تكون قد عرفت أنها تحبه أيضاً ·· انه لمن المؤكد أن مخلوقاً ضئيلاً لطيفاً مثل لينا الحلوة الضعيفة سوف يقع في حب شخص على غرار سيريوغا ·· ولسوف تستتب الأمور لهما معاً ··· ولكن ماذا عن أموري أنا ·· أظن أن هذه « النسمات العابثة ·· » ستودي بي الى القبر قبل الأوان ·· اني على ثقة من أنني سأخفق في بلوغ هدف جيد وحقيقي ·····

دخل سيريوغا الى الغرفة :

ــ « لقد قمت بجولة قصيرة · »

ــ « جاءت تلك الفتاة ·· وهي تطلب منك أن تذهب لملاقاتها ·· »

ــ « ومن تكون · ؟ »

ــ « لينا ·· من تكون ··! »

فامتقع وجه سيريوغا ·

ــ « ولماذا أذهب لمقابلتها ·· ؟ »

ــ « حسناً ·· لا تكترث بها ·· »

ــ « لست أدري ·· »

مشى بهدوء ·· (أجل بهدوء) الى سريره ثم استلقى عليه ، فأجبت بهدوء يعدل هدوءه : « افعل ما يحلو لك ·· » ثم انحنيت فوق كتابي وكدت أختنق

من شدة الغضب ·· لا يمكن للانسان أن يكون أحمق يائساً ·· لا ·· ليس ما به خجل ·· بل انه تصرف مرضي" ··

طلب سيريوغا بصوت اخشوشن قليلا

ــ « أعطني سيجارة ··

ــ « يا لك من أحمق ···! »

وعرقت الغرفة في الصمت ·

لا ريب أنها كانت صامتة الصمت ذاته عندما قال المسيح لتلامذته « ان واحداً منكم قد خانني يا إخوتي ··! »

كان سيريوغا يلجأ الى المزاح عندما يعجز عن قول أي شيء ·· لكنه مزاح في غير محله على العموم ··

ــ « أريد سيجارة ·· »

ــ « سترى بعينك يا سيريوغا ·· لسوف يظهر هر شاب يحمل جيتاراً متحل لحظة الوداع بينك وبين لينا ·· عندئذ ستنتحب أنت ·· »

جلس سيريوغا على السرير ، ثم انحنى متشبثاً به وجعل يحدق في أرض الغرفة وقد لفه صمت طويل ·

ثم سألني بلهجة هادئة :

ــ « أو تنصحني بالذهاب لمقابلتها ··؟ »

ــ « بالطبع يا سيريوغا ··! »

وتأثرت جداً ليأسه وبؤسه ·

ــ « بالطبع يا سيريوغا ·· خذ ·· دخن سيجارة ، ثم أمض اليها فوراً · · »

هب سيريوغا واقفاً فأشعل سيجارة ، ثم شرع يذرع أرض الغرفة :

ــ « من السهل دائماً اسداء النصح ·· »

ـ « أيها الأخرق •• أيها الجبان ••! لن تبلغ أي مكان وأنت على هذه الحال يا سيريوغا •• »

ـ « لا تقلق •• »

ـ « اذهب وقابلها •• »

ـ « سوف أذهب •• لماذا كل هذه الضجة •• ؟ سأدخن سيجارتي ثـم أذهب •• »

ـ « خذ سيجارتك معك •• ان النساء يعجبن بالرجال وهم يدخنون •• أنا خبير في ذلك •• فأنا كاتب رغم كل شيء •• »

ـ « لا تلق الي بارشاداتك •• دع شخوص رواياتك تدخن أثناء وجود النساء أيها الفتى الماهر •! »

ـ « اذهب وقابلها أيها الغبي •• والا فاتتك الفرصة •• ان اليوم هو يوم احد •• وليس من المعيب لك أن تزورها •• كل ما في الامر أنـك وجدت نفسك قريبا من بيتها فزرتها •• »

ـ « اذن هي لم تطلب مني أن آتي لزيارتها •• ؟ »

ـ « بل طلبت •• »

فحدجني سيريوغا بنظرة حزينة متشككة :

ـ « سوف أذهب لأكتشف ذلك •• »

ـ « أنت على حق •• »

مضى سيريوغا ••

جلست أنظر من خلال النافذة •• ان سيريوغا فتى طيب ، وهي فتاة رائعـة أيضاً •• لكنها ليست مهندسة موهوبة طبعاً •• ولكن ، مهما يكن من أمر فانه من الضروري وجود شخص ما لمساعدة هؤلاء المهندسين الموهوبين ، فلئن كانت موهوبة مثلهـا مثل أيـة امرأة أخـرى فلسوف تحل عقـدة لسانـه •• وتخيلت

سيريوغا معرجاً على الفتيات ، سيقول لهن مرحباً ، ثم يروي شيئاً ما شبيهاً بتلك النكتة عن يسوع المسيح ٠٠ سيخرجان بعدئذ ويمشيان في الحديقة ٠٠٠ أعتقد أنني سأثابر على استخدام عبارتي « النسمات العابثة ٠٠ » وحفيف الأوراق لو كنت أصف هذا المشهد ٠٠ رغم أن شيئاً من هذا القبيل لا يحدث ورغم أنهما لا تتعلقان بالمشهد الموصوف ٠

ان ما يستحق الاهمية هـو هذان الشخصان ٠٠ فتى وفتاة يمشيان في الحديقة ٠٠ الفتى فارع الطول صعب المراس لا يموه بحرف ٠٠ والفتاة صامتة أيضاً لأنه صامت ٠٠ انه لا يخرج عن صمته طيلة الوقت ، مثله في ذلك مثـل البطلموس (١) الصموت ٠٠ انه صامت لأنهم أبعدوا عنه لوغاريتماته ودرجـة عماليته ٠٠ لذلك ليس لديه ما يقوله ٠٠ ثم تقترح الفتاة :

ـ « هيا بنا نهبط الى النهر يا سيرجي ٠٠ »

فيهمهم :

ـ « هم ٠٠ » التي تعني « أجل ٠٠ »

ثم يهبطان الى ضفة النهر ٠٠ يقفان هناك ٠٠ وهما لا يزالان صامتين ٠ وبينما تجري مياه النهر منسابة فـوق قعره الرملي وتغرد السـلابل في جو دافيء حميم وتهب رائحة الحور النمادة من غابة الى جوار النهر يقف شخصان مـن أعظم الناس حظاً على سطح الأرض ٠٠ يقفان صامتين ٠٠ ساكنين وفي أعماقهما اشتياق قلق مترقب ٠٠ في انتظار شيء ما ٠٠! وتنظر الفتاة مباشرة في عيني الفتى ٠٠ تنظر مباشرة في قلبه ٠٠ تطوقه بذراعيها ٠٠ وتعانقه ٠٠

ـ « دعني أقبلك يا عمود الكهرباء الأبكم ، فأنا لا أقوى على الانتظار أكثر من ذلك ٠٠ »

هزتني هذا المشهد ٠٠ وغمرتني البهجة والتهلل فوضعت يدي في جيبـي وعبرت الغرفة بخطوات واسعة ٠٠٠ انني أرى سيريوغا ٠٠ عيناه جاحظتان من

١ ـ البطلموس ، حيوان من الرخويات او السمك الصدفي ٠

فرط السعادة بينما هو يعانق بفناء ذلك المخلوق اللطيف النحيل الدافيء ذا الرأس الصغيرة الأنيقة ·· يعانقه بشدة ، غير مصدق حقيقة ما يعمل ·· اني سعيد ·· سعيد من أجله ·· من أجل حظه الأحمق ·· آه ·· سوف أهجر روايتي الحبيبة ·· سوف أهجر « السمات العابثة » ·· وعليها أن تغفر لي ولسوف أكتب قصة عن سيريوغا وليبا ·· عن حب شخصين رائعين · ملغي على احساس بالتيه والعجب ·· (لقد اختبرته جيداً ، هذا الاحساس الكاذب بالتيه ··) شرعت في الكتابة ·· ومر الوقت دون أن ألاحظه ·· اني أكتب ·· ! ولربما شعرت بخيبة مريرة غدا عندما سأكتشف ركاكة هذه السطور المعجلة ·· لكنني اليوم سعيد ·· سعيد مثل سعادة سيريوغا ·

عندما عاد في ذلك المساء كنت قد انهيت القسم الأخير من القصة التي يعود « هو » فيها الى البيت مرهقا وسعيداً ·

ـ « أيها الممحور سيريوغ ·· لقد كتبت قصة عنك ·· أأقرؤها لك ؟ »

ـ « هم ··· تابع اذن ·· »

لم أستطع أن أراقب سيريوغا في تلك اللحظة ، اذ لم يكن لدي الوقت لاستشفاف حالته النفسية ·· وضعت آخر نقطة في قصتي ورحت أقرأ بصوت عال :

جلس سيريوغا على سريره محنياً رأسه الى الأسفل ، محدقاً نا ض الغرفة ، مصغيا لي دون أن يفوه بأية كلمة · انتهيت من قراءة القصة فوضعت الدفتر جانبا وأشعلت سيجارة ، بينما كانت أصابعي ترتعش ارتعاشا خفيفا ، أردت أن أعرف بماذا سيعلق سيريوغا ، بيد أني لم أنظر اليه بل رحت أمس المطر في علبة الثقاب عوضا عن ذلك ··· اني أثق به ·· ولكن ما باله لا يخرج عن صمته ··· رفعت عيني اليه فالتقتا بنظرته المرحة المتألمة وقال

ـ « ليست سيئة جدا ·· »

فشعرت أن حملا قد أزيح من كاهلي ···

وانهمرت الأسئلـة مني كالشلال ·· هــل حالفك الحظ دون أن اشعر بذلك ·· ؟ هل هبطتما الى النهر ··؟

ــ « لم نذهب الى أي مكان · »

ــ « لماذا ·· »

ــ « هكذا ·· لم نذهب ·· »

ــ « هل ذهبت اليها ·· هل قابلتها ··؟ »

ــ « كـلا ·· »

ــ « أوه ··! أين كنت اذن ··؟ »

ــ « لقد قمت بجولة في البلانيتاريوم (٢)··· »

استلقى على وسادته كي يتجنب النظر الى وجهي المتجهم ، ثم ثنى ذراعيه خلف رأسه ·· « قصتك ليست سيئة جدا ·· » قال ذلك مرة أخرى

ــ « ولكن لا تقرأها لها ·· »

ــ « لماذا لم تقابلها ··؟ »

ــ « ولماذا أقابلها ؟ ·· أعطني سيجارة ·· »

ــ « امسك ··! أنت مغفل يا سيريوشا ·· »

أشعل سيريوشا السيجارة ، ثم تناول مجلة « العلم والحياة » مــن تحت الوسادة وما لبث أن استغرق فيهـا ·· انه يقرأ هــذه المجـلات ·· يقرأ قصصا وليسية جيدة ·· قصصا على شاكلة شرلوك هولمز ·

٢ ــ جهاز يظهر حركات الشمس والقمر والكواكب السيارة والنجوم بتسليط النور عـلى داخـل قبة ·

الحزلية الشعبية

بقلم : مايا رخولد
ترجمة : شريف شاكر

« الميستيريا على خشبة المسرح الروسي »• هكذا عنون (بيوا) احدى رسائله الفنية • قد يظن البعض أن الحديث يدور في تلـك المقالة الهجائيةحول اخراج احدى مسرحيات الكسي ريميزوف المرتبطة بتقاليد العروض في القرون الوسطى • او أن (سكريابين) قدحقق حلمه ، ويهرع (بينوا) ليعلم الجمهور بتلك النبأ العظيم وهو ظهور شكل مسرحي يبعث من جديد الطقوس المسترالية اليونانية العريقـة على خشبة المسرح الروسي •

ثم يتضح أن الكسي ريميزوف وسكريابين ليسا هما اللذان أوجدا الميستيريا عندنا ، فهي قد وجدت ـ حسب رأي بينوا ـ على خشبة مسرح موسكو الفني وذلك باخراجه لـ « الاخوة كرامازوف » !•

مما لا ريب فيه أن (بينوا) لا يشتق كلمة مستيريا من السر المقدس ولكن هل يستطيع أحد أن يشكك برؤيته لتراث الاسرار (المستيريا) الاغريقيـة • **MISTERAM في ذلك لعرض ؟ ألا تكون المستيريا عند بينوا قريبة من

واذا كان الأمر كذلك فأين ما يميز مستيريا القرون الوسطى في عرض « الأخوة كراماروف » ؟ أم أن تطهير المستيريا الاغريقية القديمة قد احتفظ بالوعظ والتظاهر الصريح المميزين للمستيريا في العصور الوسطى ؟*

ان صفتي التطهير والوعظ وضحتان صبغا كل الموضوع في رواية دوستويفسكي بيد أننا نجدهما وقد التحمتا في بناء عبقري من النقيض والنقيضة الاله والشيطان ، فزوسيما الذي هو رمز الالوهية و « الكراماروفية » رمز الشيطان هما أساسان جوهريان في الرواية لا يمكن فصلهما .

أما على خشبة المسرح فقد تحول مركز الثقل في تطور المكائد الى شخصية (ميتا) واحتمت بذلك ثلاثية دوستويفسكي : زوسيما ، أليوشا ، ايفان . وفي هذا النوع من « الاخوة كرامازوف » لا نجد الا مجرد عرض لأحداث الرواية ، وبالاصح لبعض فصولها . لذلك فان هذه المسرحية لا تبدو تجديفا على دوستويفسكي فحسب ، بل وعلى المعنى الاصيل للمستيريا ، اذا ما أصر مخرجو المسرحية على تسمية عرضهم كذلك .

اذا كنا نتوقع ظهور المستيريا على خشبة المسرح الروسي فممن يمكن توقعها اذا لم يكن من الكسي ريميزوف أو سكريابين ؟ ولكن ثمة سؤالا يطرح نفسه هل حان الوقت لذلك ؟ ويعقبه سؤال آخر هل يستطيع المسرح أن يستقل في نطاقه المستيري ؟ لقد عزف سكريابين في سيمفونيته الاولى نشيداً للفن . وكشف في سيمفونيته الثالثة عن قوة الروح الحرة ، واعتزاز الفرد بشخصيته ، وفي « ملحمة النشوة » تجتاح الانسان سعادة قصوى من وعيه أنه قد حانت لحظة الابداع بعد أن تخطى بحرية عقبات الطريق . لقد جمع سكريابين في تلك المراحل مادة ثمينة يمكن أن يستخدمها في خلق طقس هائل هو

* (ميستيريا) ـ طقوس دينية اغريقية قديمة كانت تجري سرياً .

** الخدمة الكنسية (كنسة لاتينية)

المستيريا حيث تتوحد في كل هارموني واحد الموسيقى بالرقص والنور ورائحة الزهور والاعشاب الأرضية المسكرة . واذا ما لاحظنا السرعة الهائلة التي قطع بها سكريابين طريقه من سيمفونيته الاولى وحتى « بروميثيه » لأمكننا القول واثقين أن سكريابين مستعد الآن لتقديم المستيريا الى الجمهور . ولكن هل يرغب سكريابين في تقديم المستيريا الى الجمهور بعد أحمق « بروميثيه » في دمج المستمع المعاصر في جماعة مشاعية « واحدة ؟ طبعا ليس بالصدفة أن تستهوي مؤلف « بروميثيه » شواطىء نهر الراين ، فهو لم يعثر على متفرجيه ولم يستقطب حوله بعد المهتدين والمؤمنين حقاً .

عندما يتطرق الحديث عن المستيريا وامكانية عرضها على الجمهور الواسع تراودنا الرغبة دائما في أن نشير الى ظاهرتين من تاريخ المسرح الفرنسي .

الاولى هي نشوء « دار المستيريا » بعد أن تقوقعت على نفسها «أخوية النجاة» الأمية عن وصايا المستيريا الأصلة ، واقتصرت في تقديم عروضها على المهتدين من جماعة الثالوث المقدس الضيقة .

والظاهرة الثانية هي نشوء مسرح أصيل نتيجة انطلاق جماعة بازوش الى الشارع ، واعتمادهم على أسس الايمائية مما خلق وحدة وطيدة بين اسهولية والشعب .

ولقد تحدد بنتيجة ذلك مجالان للفصل الجماهيري : المسترالي والمسرحي . أما عندنا فلا أحد يريد فصل هذين المجالين المتناقضين للغاية .

لقد جاء ريميزوف بـ « الفعل الشيطاني » الى المسرح بعد أن أثار مؤلف « الهزلية الشعبية » ـ هذا السحر الحقيقي للمسرح الصرف ـ جمهور البارحة ، ورغم أن بعض المتفرجين قد صفروا لـ (بلوك) وممثليه ، فان المسرح كان آنذاك مسرحاً صرفاً . بل ولعل هذه الحادثة ، أي تجرؤ الجمهور وتصفيره بجنون ، تعتبر أفضل برهان على قيام علاقة من النوع المسرحي بالعرض .

ان ميستيريا ريميزوف شأنها في ذلك شأن أي مستيريا كانت تتطلب من المتفرج علاقة خاصة من نوعها بالفعل المسترالي . ولقد سلك المتفرج ـ المستمع

في هذا العرض سلوكه نفسه عندما شاهد عرض « الهزلية الشعبية » • ولكن كيف جازف ريميزوف وقدم « الفعل الشيطاني » الى صالة متفرجين كان قد استطاع فيها (بلوك) من قبله خلق جو مسرح صرف أصيل بضربة واحدة من عصاه السحرية ؟

اننا على ثقة من أنه لو لم يقطع خالقوا المستيريا الجديدة علاقتهم بالمسرح، وخرجوا عنه خروجاً نهائياً لاعاقت المستيريا المسرح ولأعاق المسرح المستيريا • ولقد كان (أندريه بيلي) على حق اذ وصل في تحليله المسرح الرمزي المعاصر الى النتيجة التالية : « ليظل المسرح مسرحاً ، والمستيريا مستيريا »• فهو قد أدرك بوضوح ذلك الخطر الكامن في خلط نوعين مختلفين من العروض • وبعد أن قدر استحالة نشوء مستيريا أصيلة في ظروف جمودنا الفكري ، أخذ يميل الى « اعادة حق المسرح التقليدي بقدره المتواضع » •

بيد أن الجمهور نفسه يعرقل قضية اعادة بناء المسرح التقليدي ، وذلك بتحالفه مع الكتاب الذين يحولون ما يسمى بأدب القراءة الى أدب من أجل المسرح• فالبلبلة تسيطر على نظرة الجمهور الى المسرح ، و (بيتوا) بدعوته الى عرض « الأخوة كراماروف » على أنه عرض مسترالي انما يزيد من تلك البلبلة ، ويعيق بصورة أكثر قضية اعادة بناء المسرح التقليدي •

وأغلب الظن أن الفوضى التي لا يجد المسرح المعاصر الى التخلص منها سبيلا ــ وذلك لقلة الناس النشيطين والقادرين على انقاذه من ازدواجيته كما حدث في باريس القديمة ــ هي التي قادت بينوا الى ذلك النوع من الخلط • والا فكيف نفسر تسميته عرضا لا يمت الى المستيريا بصلة « فعلا أصيلا من نوع ديني » •

وتجدر الاشارة الى أن بعض سطور رسالة بينوا تلك ، تعطينا مفتاحا ان لم يكن لتمييز مفهومه عن المستيريا فعلى أقل تقدير لتوضيح علاقته بالمسرح كمسرح • ويكتب بينوا :« أعود فأقول ان المسرح الفني مثل (بيتيا) لا يستطيع الكذب » ثم يقول : « ان كل ما نجح في تحقيقه مسرح الكوميدي فرانسيز ، وما

أنجزه كل من رينهارت وميير حولد مما هو خداع و (كابوتن) بعيد كل البعد عنهم ، ان بيتو يعطي كلمة (كابوتان) معنى سلبياً . ويبدو أنه يوجه في ذلك لوما الى بعضهم بانه يلحق ضرراً بالمسرح . اذ أن ثمة من يأخذ على عاتقه مهمة اصلاح خشبة المسرح المعاصر يخدع ـ حسب رأيه ـ الجمهور بالترويج لمسرح محدث موهوم .

ان مسرح موسكو الفني ـ كما يرى بيتو ـ هو وحده الذي « لا يستطيع الكذب » .

كما يعتبر أن ادخال (الكابوتن) في مجال المسرح ضرب من التجديف .

فكل ما هو « خداع وكابوتان بعيد كل البعد عنهم » اي عن مديري مسرح موسكو الفني الذين « لا يستطيعون الكذب » . ولكن هل يمكن تصور مسرح دون كابوتان ؟ وماذا يكون هذا الكابوتن الذي يكرهه بيتو ؟ الكابوتان هو الكوميدي الجوال . وهو سليل الممثلين الايمائيين والبهاليل والبهلوانات ، وهو صاحب التكنيك ذي التأثير العجيب . والكابوتان هو حامل تقاليد فن المسرح الأصيل . انه ذلك الذي قد بلغ بفضله المسرح العربي ذروة ازدهاره (المسرحان الاسباني والايطالي في القرن الثامن عشر) . أن بيتو اذ يتطلع الى المستيريا ويحتفظ بولادتها على خشبة المسرح الرومي يتحدث دون اكتراث عن الكابوتان ، ويعتبره ضررا ، في حين أن المستيريا نفسها كانت تبحث عن الكابوتان . فقد كان الكابوتان يوجد في كل عرض مهما كان نوعه . كما أن منظمي المستيريا كانوا ينتظرون منه أداء دقيقاً لكل مهمات العروض المسترالية الصعبة . ونحن نعرف من تاريخ المسرح الفرنسي أن المستيريا قد ظهرت عاجزة عن أداء مهمتها دون مساعدة البهلوان . وفي عهد (فيليب) طغى « الفارس » (نوع هزلي فظ) بكل نزواته غير اللائقة على المواضيع الدينية بصورة غير متوقعة . وكان الكابوتان أكثر من غيره قدرة على أداء ذلك النوع من (الفارس) . كما كانت تظهر مواضيع جديدة تتطلب أكثر فأكثر من الممثلين أساليب تكنيكية متطورة . وكان الكبوتان ـ أثناء ذلك ـ هو القادر وحده على حل المهمات الصعبة في العروض المسترالية .

وهكذا نرى أن الكابوتان لم يكن غريبا على العروض المسترالية وانماكان يلعب دوراً هاماً في حياتها وما ان كانت المستيريا تشعر بضآلة حيلتها حتى تأخذ بالتدريج في تشرب روح الشعبية التي أوجدها ممثلون الايمائيون ، وتخرج بذلك من مذبح الكنيسة الى الساحة • وهي عندما كانت تحاول التحالف مع المسرح انما كانت تعتمد في ذلك على أسس الايمائية ، وتكف عن أن تكون مستيريا •

ولعل الأمر يكون على الصورة التالية اذا لم يكن هناك (كابوتان) فليس ثمة مسرح • وبالعكس ان المسرح عندما يعرض عن القوانين الاساسية للمسرح الصرف فانه يشعر على الفور أن في استطاعته الاستغناء عن الكابوتان•

ومع ذلك فان بيبوا يرى أن المستيريا هي التي تستطيع انقاذ المسرح الروسي من الانهيار وان الكابوتان يضربه • في حين يبدو لنا عكس ذلك • فالمستيريا التي يتكلم عنها بيبوا هي التي تضر بالمسرح الروسي ، والكابوتان هو القادر على انهاضه•

فكي ننقذ المسرح الروسي من أن يكون خادماً للأدب علينا أن نعيد اعتبار الكابوتان ــ بمعناه الواسع ــ الى خشبة المسرح مهما كلف الامر

ولكن كيف نفعل ذلك ؟

يجب العمل ، قبل كل شيء ، على دراسة المسارح القديمة التي ساد فيها تقديس الكابوتان واعادة خلقها من جديد •

فكتاب المسرح عندنا يجهلون قوانين المسرح الصرف • وقد امتلأت خشبة المسرح الروسي في القرن التاسع عشر بمسرحيات ذات بناء حواري متألق ،وأخرى ترسم البيئة ، وبمسرحيات الاطروحة ، ومزاج ••• بدلا من (الفودفيل أي المسرحية الغنائية الشعبية الفرنسية) •

ولقد كان كاتب النثر يقلل من عدد السطور ذات الطابع الوصفي ويزيد من الحوار الدائر بين الشخصيات الى أن أصبح في استطاعته أن يدعو قراءه ــ في نهاية الامر ــ الى الانتقال من قاعة المطالعة الى صالة متفرجين • فهل الكابوتان

ضروري لكاتب النثر ؟ طبعاً لا • فالقراء يستطيعون بأنفسهم الصعود الى خشبة المسرح لالقاء حوار كاتب النثر جهرا وحسب الأدوار • ان هذا ما يمكن أن نسميه بـ « القراءة المشتركة للمسرحية » ولسوف نطلق على القارىء الذي تحول لى ممثل اسم « الممثل المثقف » • أما في صالة المتفرجين فسوف يسود صمت مطلق ، ويصغو الجمهور • ومثل ذلك الجو الذي تسيطر عليه السكينة والهيبة مناسب تماما لقاعة مطالعة •

لكي نجعل من كاتب النثر الذي يكتب للمسرح كاتبا مسرحيا يحسن بنا أن نرغمه على كتابة بعض البانتوميمات ولسوف يكون ذلك(رد فعل) جيد ضد استخدام الكلمات الزائدة - وليس ثمة داع لأن يخاف كاتب المسرح الجديد من ذلك فيعتقد أنه سوف يحرم من امكانية التكلم على خشبة المسرح الى الابد ، اذ سوف يكون في وسعه أن يفعل ذلك بعد أن يكتب **سيناريو الحركة** • ترى هل سيأتي اليوم الذي يكتب فيه ضمن سفر المسرحية الخالد هذه العبارة : « الكلمة **في المسرح هي وشي على أخاديد الحركة ؟**

لقد قرأت في مكان ما أن « دراما القراءة هي مناقشة وبناء حواري متوتر، أما الدراما على خشبة المسرح فهي فعل وصراع متوتر قبل كل شيء؛ ويمكن القول ان الكلمات فيها مجرد متمم للفعل تنطلق تلقائيا لدى الممثل المأخوذ بحركة الصراع الدرامي المقوية » •

لقد عرف منظمو الاحتفالات المسترالية في القرون الوسطى قوة البانتوميم السحرية التي كان لها الأثر الأكبر في مسترىات نهاية القرن الرابع عشر و بداية القرن الخامس عشر في فرنسا • ولقد كانت المشاهد الصامتة تشرح مضمون العرض أفضل بكثيرمن المحاكمات الطويلة الشعرية أو النثرية •

ومما له دلالة كبيرة أن تلك العروض المسترالية ما ان كانت تنتقل من حيز علم البلاغة الخاص في المراسيم الدينية ، الى أشكال جديدة للفعل المليء بعناصر الانفعال (من المستيريا الى « الميراكل » الى المسرحية التعليمية ، ثم الى «الفارْس») حتى يظهر على الفور كل من البهلوان والبانتوميم على خشبة المسرح •

فالبانتوميم من وظيفته أن يكم فم عالم البلاغة الذي مكانه هو المنبر وليس حشمة المسرح • أما البهلوان فيدل على سيادة أهمية الحرفية التمثيلية : سيادة التعبير بالاشارة وحركة الجسم ، وليس في فن الرقص وحده ، بل وفي كل وضع مسرحي • ان البهلوان يطلب قبل كل شيء قناعا لنفسه ، كما أنه يطلب لبرقشة هندامه أكبر كمية ممكنة من المزق والرياش والاجراس الصغيرة وكل ما من شأنه أن يعطي العرض ألقا قويا وضجة كبيرة •

ومهما كان عليه تعقد معظم العروض المسترالية فانهم كانوا يحتاجون الى ثلاث فتيات عاريات تصور جنيات البحر أثناء الاحتفال بقدوم لويس التاسع• وكذلك فانهم كانوا يحتاجون عند قدوم ايزابيل البفارية الى أن يقوم الورجواريون الطيبون بتصوير معركة كبيرة بين ريتشارد وصلاح الدين الى جانب الاحتفال ذي الطابع الديني • أما عند قدوم آنا البفارية فقد كان يظهر أحد الممثلين في المقدمة ويتوجه بالقاء الشعر على الجمهور •

ألا نجد في ذلك كله سعيا واضحاً لاخضاع كل عرض الى الكابوتان ؟ فالشخصيات الرمزية ، والمواكب ، والمعارك ، والمقدمات ، والاستعراضات كل هذه الأمور ما هي الا عناصر مسرح صرف لم تكن المستيريا تستطيع التخلي عنه •

علينا أن نبحث عن بداية المسرح خاصة في عصور الكابوتان المزدهر وتخطيء اذا ما اعتقدنا أن المسرح قد نشأ من المستيريا في مشهد الثالوث المقدس مثلا • فهو قد نشأ من ايمائية الساحة في الاحتفالات بقدوم الملوك •

وتجدر الاشارة الى أن أغلب المخرجين يلجؤون الآن الى البانتوميم ويفضلون هذا النوع من الدراما على الدراما اللفظية • وليس ذلك بمحض الصدفة أو لأن البانتوميم ينطوي على فتنة ساحرة من نوعها ، وانما لأن هؤلاء المخرجين يطمحون الى استثبات هذا النوع من الدراما على وجه الخصوص فالمخرج المعاصر يرى أنه من أجل اعادة بناء المسرح القديم لا بد من البدء بالبانتوميم الذي يكشف للمخرجين والممثلين معا عن قوة العناصر الاولية للمسرح . القناع ، والاشارة ، والحركة ، والمكيدة •

فالممثل المعاصر قد أهمل بصورة كاملة القناع و لاشارة والحركة والمكيدة ، وأضاع علاقته بتقاليد المعلمين المسرحيين الكبار ، وكف عن الاستماع الى زملائه القدامى في المهمة حول الأهمية الساحقة للتكنيك التمثيلي ٠

لقد استعاض المسرح المعاصر عن الممثل الكوميدي بـ « قارىء مثقف » وأصبح من الممكن كتابة الملاحظة التالية في الاعلانات لمسرحية . « المسرحية » تقرأ بالملابس والميكياج » فقد تخلى الممثل الجديد عن القناع وتكنيك البهلوان واستعاض عن القناع بالميكياج الذي تؤول مهمته الى تصوير قسمات الوجه المرموقة في الحياة بدقة فائقة ، أما تكنيك البهلوان فلم يعد له ضرورة لأن الممثل المعاصر على خشبة المسرح لا « يؤدي » دوره وانما « يعيشه فقط ٠ ولأن كلمة « الأداء » ـ كلمة المسرح الساحرة هذه ـ غير مفهومة بالنسبة لمقلد عاجز عن أن يرتقي الى مستوى الارتجال الذي يقوم على أساس التشابك الفني والتعاقب اللا متناهي في أساليب البهلوان التكنيكية ٠ ان عودة الكابوتان ـ الذي نحن واثقون من ظهوره مع انبعاث المسرح القديم ـ سوف تساعد الممثل المعاصر على التوجه الى قوانين المسرح الصرف الأساسية ٠

ان مصلحي المسرح المعاصر ـ الذين غرفوا معارفهم من نظريات الفن المسرحي ، والمدونات التاريخية المسرحية القديمة ، والمسطرات لسينمائية ـ سوف يأخذون على عاتقهم مهمة ارغام الممثل على الايمان بأهمية التكنيك التمثيلي ٠

ومثلما يعيد الروائي ـ المؤسلب بناء الماضي على أساس المواد الوثائقية القديمة ، واضفاء خياله الخاص عليها ، كذلك الممثل استنادا الى المواد التي يحصل عليها العالم ـ المصلح يمكنه أن يبحث من جديد تكنيك الممثلين الكوميديين المنسيين ٠ ولسوف يتمكن ممثل المستقبل في غمرة من الفرح ازاء بساطة النبيل المهذب والقيمة الفنية المطلقة لأساليب التمثيل القديمة ـ الجديدة أبدا ـ عند الممثلين الكوميديين (البهلوانات والممثلين الايمائيين والحواة والمهرجين الخ ٠٠) سوف يتمكن ، بل ويجب عليه ـ ذلك اذا كان يريد أن يبقى ممثلا ـ أن يوافق

بين اندفاعه الانفعالي وبين حرفيته التمثيلية ، وأن يحيطهما بالأطر التقليدية للتكنيك المسرحي القديم ٠

عندما نتحدث عن انبعاث المسرح القديمة نسمع دائماً من يقول : « ان الأمر الملل في الموضوع هو ان كتاب المسرح المعاصرين سوف يضطرون الى كتابة مؤلفاتهم على غرار لقديم ليبافسوا بدلك أنترميديات سرفانتس ، ودرامات تيرسو دي موليما ، وحكايات كارلو عوتسي » ولكن اذا عزف الكاتب المسرحي المعاصر عن تقاليد المسارح القديمة ، أو اذا ما تأخر بعض الوقت عن المسرح ونصب تجديده بلقديم فان ذلك سيكون لخير المسرح المعاصر ٠ اذ أن الممثل الذي سوف يصيبه الملل من « توجيه حرفته » في سبيل مسرحيات بالية سرعان ما تنشأ لديه الرغبة في أن يكون ممثلا ومؤلفاً في آن واحد ٠ وعندما يبعث من جديد مسرح الارتجال ٠

فاذا ما أراد الكاتب المسرحي بعد ذلك تقديم المساعدة للممثل فان مهمته في المسرح سوف تبدو لأول وهلة مهمة بسيطة ، الا أنها في حقيقتها تكون مهمة صعبة وهي كتابة السيناريوهات والمقدمات التمثيلية التي تعرض للجمهور بشكل تقريبي ما يتهيأ الممثلون لأدائه ٠ واننا لنأمل ألا يحط ذلك من قدر الكاتب المسرحي وأهمية دوره في المسرح ٠ ذلك أننا لا نعتقد أن كارلو عوتسي قد فقد شيئاً من قدره عندما قدم للمسرح سيناريو حكاياته وأعطى الممثلين حرية تأليف المونولوجات والديالوجات الارتجالية ٠

ورب قائل يقول . ولكن لماذا نفترض أن المسرح يحتاج لكل هذه المقدمات والاستعراضات وما شابه ذلك ؟ أولا يكفي السيناريو وحده ؟

ان المقدمة والاستعراض ومن ثم التوجه الختامي مما كلف به الايطاليون والاسبان في القرن الثامن عشر ، وزعماء (الفودفيل) في فرنسا ، كل عناصر المسرح القديم هذه تحمل المتفرج على أن ينظر الى عرض الممثلين على أنه مجرد أداء ، ليس الا ٠ أما الممثل فلسوف يسعى دائماً الى تذكير المتفرج اذا ما انجذب

هذا الأخير بشدة نحو العالم الذي هو من وحي الخيال بأنه ازاء « أداء » ممثلين مستخدماً في ذلك جملة يلقيها بشكل مفاجيء أو توجهاً طويلا •

والى أن يجد كل من ريميروف وسكريابين مكانه في الساحة التي يجري اعدادها من أجل بناء المسارح القديمة ، وحتى تنتهي جلسة القديسين من دراسة أمن المسيتريا لديهم ، فان المسرح الذي وقف نفسه للبهلوان سوف يناضل بضراوة ضد مسرحيات البيئة والديالكتيك ومسرحيات الأطروحة والمزاح •

ان مسرح الأقنعة الجديد سوف يتعلم على أيدي الاسبان والايطاليين في القرن الثامن عشر من أجل تعميم ريبرتواره على أساس مبادىء الهزلية الشعبية ، حيث « المتعة » تسبق « التعليمية » وتعتبر الحركة أثمن من الكلمة • وليس صدفة أن البانتوميم لدى جماعة الباروش كان شكلا دراميا أثيراً لديهم •

يؤكد شليغل أن البانتوميم قد بلغ درجة من الكمال لا مثيل لها عند الاغريق •• ويضيف قائلا : « ان الشعب ـ الذي كان يمارس الفنون البلاستيكية بنجاح منقطع النظير ، ويقيم التماثيل بأعداد كبيرة في بلد دل كل شيء فيه على الرشاقة ـ استطاع أن يطور البانتوميم ويصل به الى درجة الكمال » •

ترى ألا يفضي بنا التمرين الدائم على فن البانتوميم الى عالم الرشاقة ، وان كنا لا نملك سماء وشمس (أتيكا) القديمة ؟

الهزلية الشعبية :

مسرحان للعرائس

مديران أحدهما يريد لدميته أن تشبه الانسان بكل ملامحه وخصائصه الحياتية . فكما كان الوثني بحاجة لأن يهز الصنم رأسه ، كذلك صانع الدمى يريد أن تصدر دميته أصواتاً شبيهة بالصوت الانساني . يمثل هذا السعي الى تكرار الواقع « كما هو عينه » يجهد المدير الأول للوصول بدميته الى درجة الكمال حتى تعن في باله فكرة أكثر بساطة لحل تلك المهمة الصعبة : أن يستعيض عن الدمية بالانسان .

أما المدير الثاني فيرى ان مايمتع جمهوره ليست الأحداث الطريفة التي تؤديها دماه فحسب ، وانما بالاضافة الى ذلك ثمة شيء أساسي يكمن في عدم وجود أي شبه بين حركة وأوضاع الدمى وما يراه الجمهور في الحياة رغم كل جهد تبذله هذه الدمى لتكرار تلك الحياة على خشبة المسرح .

عندما أنظر الى أداء ممثلينا المعاصرين يتضح لي دوماً أنني أمام مسرح عرائس من النوع الذي وصل به مديره الى درجة الكمال ، أي المسرح الذي استبدلت فيه الدمية بالانسان . فالانسان هنا لا يختلف أبداً عن تلك الدمية التي تجهد في ايهامنا بأنها مخلوق حي ، ولم يأت الانسان الى المسرح ليكون بديلا عن الدمية الا لكونه أقدر منها على تصوير الواقع وبلوغ أقرب تماثل مع الحياة .

بيد أن المدير الثاني الذي كان يريد لدميته أن تتقمص أيضاً دور الانسان الحي ، سرعان ما يكتشف أنه عندما يبدأ في تطوير آلات دميته تفقد للحال قدراً من جاذ بيتها ، بل ويخيل اليه انها تحتج بكيانها كله ضد عملية اعادة « الخلـق » البربرية تلك . ويثوب هذا المدير الى رشده عندما يدرك أنه اذا ما استمر في طريقه سوف ينتهي به ذلك الى الاستعاضة عن الدمية بالانسان حتماً .

ولكن هل يمكن له أن يهجر الدمية بعد أن أضفت على مسرحه ذلك العالم الساحر ؟ وهل يستطيع الاستغناء عن اشاراتها « الخيالية » المعبرة ، وحركاتها التي تنم عن مراجية حادة فريدة من نوعها ؟

لقد أتيت على وصف نوعين من مسرح العرائس لأضع الممثل امام احد احتيارين : هل يتجه الى المسرح لاستبدال الدمية والقيام بدورها ، فيفقد بذلك حرية الابداع ، أم أن يخلق مسرحاً من النوع الذي استطاعت أن تسود عنه الدمية التي تمردت على مديرها عندما أراد تغيير طبيعتها ؟ لقد رفضت الدمية أن تكون شبيهة بالانسان لأن عالمها هو عالم الفكرة المبتكرة ، والانسان الذي تصوره هو انسان مبتكر ، ولأن الأرضية التي تتحرك عليها هي « الموجهة » التي تستقي منها أسرار فنها • وحقيقة أن أرضيتها على هذه الصورة وليست تلك ، ليس لأنها هكذا تكون في الطبيعة ، بل لأن هذا ما تريده الدمية ، وهي تريد أن تبدع لا أن تنسخ •

عندما تبكي الدمية فانها تمسك بالمنديل دون أن تمس به عينيها • وعندما تقتل الدمية فانها تطعن غريمها في غاية الحرص حتى لا تمس نهاية السيف صدره • واذ تصفع الدمية لا تتساقط المساحيق من وجنة الدمية المصفوعة • وكم من الحذر في عشق الدمى ـ العاشقة !! ان المتفرج اذ يمتع ناظريه عن بعد بمداعباتها لا يسأل جاره عن النهاية التي يمكن أن يؤدي اليها هذا العناق •

لماذا اذن عندما يظهر الانسان على خشبة المسرح ، يخضع بصورة عمياء لارادة المدير الذي يريد تحويل الممثل الى دمية من المدرسة الطبيعية ؟ •

الانسان لا يريد أن يخلق فن الانسان على خشبة المسرح !

الممثل المعاصر لا يريد ادراك أن الممثل الكوميدي الصامت هو الذي سوف يحمل المتفرج الى عالم الفكرة المبتكرة ، ممتعاً اياه على هذه الطريق برونق أساليبه التكنيكية •

ان حركة اليد المبتكرة لا تليق الا بالمسرح ، والحركة الشرطية معقولة في

المسرح فقط · ولا تثير القراءة المسرحية المتعمدة استنكار الجمهور والنقاد معاً الا لأن مفهوم « المسرح الصرف » لم يظهر بعد من شوائب التمثيل الذي يطلق عليه « داخل الممثل » · ان « ممثل الداخل » لا يريد الا أن يسير على هواه ، ويرفض أن تتحكم بارادته أساليب تكنيكية ·

ويتباهى « ممثل الداخل » بأنه أعاد للمسرح رونق الارتجال · انه ساذج اذ يعتقد أن مثل هذا الارتجال قد يمت بصلة الى ارتجال الكوميدية الايطالية · وهو ـ لجهله بأن ممثلي كوميديا دولارتي لم يصنعوا ارتجالهم الا على أساس من الصقل المتقن لتكنيك ـ ينفي نفياً قاطعاً ضرورة هذا التكنيك الذي « يعيق ـ حسب رأيه ـ حرية الابداع » ان « ممثـل الداخل » لا يقيـم وزناً الا للحظة الابـداع اللا واعية التي تقوم على أساس الانفعال · فاذا ما توفرت هذه اللحظة حالفـه النجاح ، والا ما من ثمة نجاح ·

ولكن هل صحيح أن حسبان الممثل يعيق ظهور الانفعال ؟

كان الانسان عند مذبح ديونيس يعبر عن العمل بالحركة البلاستيكية ، وكانت مشاعره تتوقد بصورة تندو معها وكأنه ما من قوة تستطيع كبحها ، رغم أن الطقس الذي كرس لاله الكروم كان قـد أعد سلفاً ، ووضعت له أوزان ، وايقاعات ، وأساليب تكنيكية محدودة للانتقال والاشارات · اننا لا نجد في هذا المثال أن حسبان الممثل قد أعاق ظهور الحيوية الداخلية · وعلى الرغم من أن الاغريقي الراقص كان ملزماً بمراعاة عدد من القواعد التقليدية فقد استطاع ادخال ما شاء له من الابتكارات المستقلة على رقصه ·

ان الممثل المعاصر لا يفتقر الى قواعد الحرفية الكوميدية فحسب (مع أن الفن لا يكون فناً الا اذا خضع للقوانين ، وذلك حسب فكرة فولتير : « الرقص فن لأنه يخضع للقوانين ») بل وقد خلق في فنه فوضى مخيفة ، وهو ، فوق ذلك، يعتبر أن من واجبه الحتمي ادخال تلك الفوضى الى مجالات الفنون الأخرى بمجرد التعامل معها · فاذا هو أراد التعامل مع الموسيقا هدم قوانينها الاساسية واختلق

بدلا منها لحناً انشادياً • واذا ما قرأ الشعر من حشبة المسرح أعار اهتمامه إلى مضمون هذا الشعر • وهرع الى توزيع النبرات المنطقية دون أن يرغب في معرفة شيء لا عن الوزن والايقاع ، ولا عن المسافات الموسيقية والتلحين الموسيقي •

والممثل المعاصر في سعيه إلى التقمص يضع بين عينيه مهمة تدمير « أناه » وايهام المتفرج بأن ما يجري على حشبة المسرح هو حقيقة • لماذا تدرج اذن أسماء الممثلين في الاعلانات المسرحية ؟ لقد جاء مسرح موسكو الفني — لدى اخراجه مسرحية غوركي « الحضيض » — بمتشرد حقيقي الى حشبة المسرح اذ وصل به السعي الى التقمص حداً أصبح معه الأفضل أن نعتق الممثل من مهمة التقمص حتى الوهم الكامل التي هي فوق طاقته • ترى ، هل يمكننا ان نطلق على ذلك الذي ظهر على حشبة المسرح مثل الطبيعة « مؤدياً لدور » ؟ لماذا تضلل الجمهور ؟

ان الجمهور يرتاد المسرح ليشهد فن الانسان ، ولكن أي فن هذا الذي يلقاه على خشبة المسرح كما هو عليه في الحيـاة ! الجمهور ينتظر أن يقدم لـه ابداع وأداء ومهارة وفن ، فيقدم له ما حياة أو تقليد أعمى لها •

ألا يكمن معنى فن الانسان على حشبة المسرح في أن يخلع هذا الانسان عن نفسه أردية البيئة ويختار لنفسه قناعاً وثوباً مسرحياً فيزهو أمام الجمهور تارة بتكنيك الراقص ، وتارة بتكنيك مدبر مكائد في حفلة تنكرية ؟ مرة بفن « ضبط » من الكوميديا الايطالية القديمة ، وأخرى بفن البهلوان ؟

اننا لندرك قوة القناع السحرية اذا ما قرأنا بامعان وترو في صفحات أحد السيناريوهات القديمة (لفلاميو سكالا مثلا ١٦١١) فهذا هو (أرليكين) من (بيرغامو) خادم الدكتور البخيل ، المرغم من وراء بخل سيده على ارتداء ثوب ذي رقع عديدة الألوان • أن (أرليكين) هذا هو الخادم البسيط المجذوب ، وفي الوقت نفسه المكّار والطروب أبداً •

ولنلق نظرة الى ما يختبيء خلف القناع !

يا للسحر الهائل ، أن (أرليكين) هو أيضاً ممثل القوى الأسطورية الجهنمية! القناع قادر على أن يخفي وراءه أكثر من شخصيتين متناقضتين تناقضا تماماً •

فوجه (أرليكين) هنا قطبان يمتد بينهما عدد لا يحصي من الظلال المتباينة والمتغيرة ٠

ولقد كان يعطي هذا التنوّع الكبير في الشخصية للجمهور بفضل القناع ٠ والممثل عندما يتمكن من فن الاشارة والحركة (وفي هذا يكمن سر قوته) سوف يكون في استطاعته قلب القناع بصورة يتضح بها دائماً للمشاهد هل هو أمام (المبيط) من بيرغامو أم أمام الشيطان ٠

هذه الحربائية التي تكمن تحت قناع الممثل الكوميدي هي التي تعطي المسرح أداءً خلاباً من تدفق الضوء والظل ٠

اليس هذا القناع هو الذي يساعد في حمل المتفرج الى عالم الابتكار ؟ والقناع لا يعطي امكانية رؤية (أرليكين) معين فحسب ، بل وكل أرليكين يمكن أن تحفظه الذاكرة ٠ ذلك أن المتفرج يرى فيه جميع الناس الذين يتطابقون مع هذه الشخصية ٠

ولكن هل القناع وحده ما يؤلف اللولب الرئيسي في مكائد المسرح الممتعة؟ طبعاً لا ٠

ان الممثل بفن اشارته وحركته هو الذي يحمل المتفرج الى المملكة الأسطورية حيث يحلق الطائر الأزرق ، وتتكلم الوحوش ، وحيث يولد من جديد (أرليكين) المتعطل ، والمكار ، وسليل قوى ما تحت الأرض ٠ (أرليكين) البهلوان الذي يتهيأ للسير على حبل ، وتعبر قفزاته عن رشاقة غير عادية ٠ (أرليكين) الذي يدهش المتفرج بمزاحه الارتجالي المغالي وغير المتوقع ، مما لم يكن ليحلم به السدة الساتيريون أنفسهم ٠ انه القادر على أن يرغم المتفرج على الكلام وبعد عدة ثوان على الضحك وعلى أن يحمل الدكتور السمين فوق كتفيه ، وفي الوقت نفسه ، أن يقفز على خشبة المسرح وكأن شيئاً لم يكن (أرليكين) المرن والليين تارة ، والأخرق والبليد تارة أخرى ٠ انه يحفظ آلاف النبرات واللهجات لا ليقلد بمساعدتها أحداً من الناس ، بل ليستخدمها كتلوين يضيفه الى اشارته وحركاته

الفنية • انه القادر على أن يتكلم بسرعة عندما يؤدي دور الشاب المحتال ، وببطء وموسيقية عندما يصور متحذلقاً انه الممثل القادر على رسم أشكال هندسية بحركة جسمه فوق خشبة المسرح ، وعلى التقفز في الفضاء دون مبالا ، وبمرح •

ان الممثل يضع على وجهه قناعاً ميتاً ، الا أنه بفضل فنه يستطيع أن يحرك هذا القناع ويضعه في زاوية معينة ، ثم يلوي جسمه في وضع يصبح معه هذا الميت حياً •

منذ ظهور ايسيدورا دونكان ، وبصورة أقوى ، منذ ظهور نظرية جان ـ دالكروز الايقاعيه ، أخذ الممثل المعاصر يفكر بأهمية الاشارة والحركة على خشبة المسرح ، الا أنه ظل كعهده سابقاً لا يعير القناع اهتمامه • وعندما يتطرق الحديث عن الأقنعة يتساءل الممثل على الفور • وهل يمكن للأقنعة والصنادل الخشبية العالية الاغريقية أن تظهر على خشبة المسرح المعاصرة ؟ ان الممثل يرى في القناع دائماً عنصراً ذا دور ثانوي في المسرح فالقناع بالنسبة له هو ما قد ساعد في زمن مضى على تمييز طبيعة الدور وتذليل الظروف المسمعية •

الا أنه سوف يأتي اليوم الذي يثير فيه ظهور الممثل دون قناع سخط الجمهور كما حدث ذلك عندما تجرأ الراقص (كارديل) على الظهور لأول مرة دون قناع في عصر لودفيغ الرابع عشر • ان الممثل المعاصر لا يريد أن يعترف حتى الآن بالقناع كرمز للمسرح مهما كلف الأمر • مثله في ذلك مثل الآخرين •

فقد قمت بمحاولة تفسير شخصية « دون جوان » وفق مبدأ مسرح القناع • بيد أن رجلا من الفن مثل الناقد (بينوا) لم يستطع أن يكتشف هذا القناع على وجه الممثل الذي قام بدور « دون جوان » • « ان موليير يحب « دون جوان » لأنه بطله • ومثل كل بطل من أبطاله فيه بعض من صورة موليير • فاذا ما وضعنا بدلا من هذا البطل شخصية ساتيرية ••• فان ذلك يعتبر مجرد خطأ ، ليس الا» •

هكذا يرى « بينوا » « دون جوان » عند موليير • انه يريد أن يراه كما

صوره كـل من تيرسـو دي موليـا ، وبايـرون ، وبوشـكين ، في صورة « زيـر نسـاء اشبيلة » •

ان « دون جوان » لدى تنقله من شاعر لآخر قد حافظ على سمته الأساسية الا أنه في الوقت نفسه كان يعكس طبائع الشعراء ، وبيئة البلدان ، ومعايير المجتمعات الأكثر تباينا •

لقد أغفل (بينوا) تماماً أن « دون جوان » لم يكن بالنسبة لموليير هدفـاً ، وانما كان وسيلة •

فقد كتب موليير « دون جوان » بعد أن أثار « طرطوف » عاصفة مـن الاحتجاج في معسكر رجال الدين والاعيان • ولقد اتهمه أعداؤه بعدد مـن الجرائم العظيمـة وهرعوا لينزلوا بـه العقاب الماسب ولم يستطع موليـير أن يناضل ضد هذا الظلم الا بقوة سـلاحه • فهو حتى يسخر من نفاق رجـال الدين ، ورياء الأعيان قد تمسك بـ « دون جوان » كما يتمسك الغريق بقشة • لذلك نجد أن مشاهد وجملا وأوصافاً عديدة من أوصاف الشخصية المحورية مما يتعارض مع الطبيعة الأساسية للعمل الدرامي ، لم يضعها موليير في المسرحية الا بهدف الانتقام ممن أفسد عليـه نجاح « طرطوف » • أن موليير لا يعرّض هـذا « القنّاص والقافـز والراقص والمتمـوي » للهزء والشتم ، لا ليجعـل منـه هدفاً لهجمات عنيفة ضد التكبر والزهو الكريهين على الشاعر • بيد أن موليير ، في الوقت نفسه ، يعطي على لسان زير النساء ، ذلك الذي كان يسخر من ضيـق أفقه منذ قليل ، وصفاً عنيفاً للرياء والنفاق ــ هاتان الرذيلتان السائـدتان في ذلك العصر • كذلك فانه لا ينبغي لنا أن نضرب صفحاً عن مأساة الشاعر العائلية التي جاءت في الوقت الذي منع فيه « طرطوف » من خشبة المسرح • فلقد خانتـه زوجته ــ التي لم تكن جديرة بتقدير عبقريته وشعوره المخلص ــ مع أكثر أعدائه تفاهة ، وملك عليها لبها ثرثارو الصالونات لمجرد أنهم يفضلونه بمزية واحدة هي أنهم من أصل نبيل • ان موليير ــ حتى قبل ذلك ــ لم يدخر وسعاً في السخرية

من الماركيزات المضحكة · وهو الآن ، انما يستحسم شخصية « دون جوان » لشن هجمات جديدة ضد أعدائه ·

فمشهد القرويتين مثلا لم يكن يحتاج اليه موليير ليصف لنا « دون جوان » بقدر ما كان يلجأ اليه ليغرق أحزانه بعد أن حرم من سعادة الأسرة بسبب من « آكلي قلوب النساء » هؤلاء التافهون والأنانيون ·

من الواضح اذن أن « دون جوان » بالنسبة لموليير ما هو الا دمية كان يحتاج اليها لتصفية حسابه مع أعدائه الذين لا حصر لهم · ان « دون جوان » بالنسبة لموليير ما هو الا حامل أقنعة · فتارة نراه وقد وضع قناعاً يصور فسق فارس بلاط « ملك الشمس » وكفره ومجونه وتصنعه ، وتارة أخرى نراه يضع قناع المؤلف الناصح · مرة يضع قناعاً محيقاً يضيق الخناق على المؤلف نفسه ، ومرة يضع قناعاً معذباً كان يضطر لوضعه في عروض البلاط المسرحية وأمام زوجته الغادرة ·

ولا يقدم المؤلف لهذه الدمية المقنع الذي سوف يعكس صورة (عروة اشبيلية) الذي كان قد رآه عند الايطاليين الجوالين الا في ختام المسرحية ·

ان أفضل مديح كان يمكن أن يحلم به مخرج « دون جوان » وفنان الديكور قد تلقياه من (بينوا) الذي أطلق على هذا العرض تعبير « هزلية شعبية أنيقة » ·

فلقد كان مسرح القناع دائماً مسرح هزلية شعبية · وفكرة الفن التمثيلي التي تقوم على أساس تقديس القناع والاشارة والحركة انما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة الهزلية الشعبية ·

ان تطبيق مبادىء الهزلية هو الحلم الذي يراود المشتغلين باصلاح المسرح المعاصر · الا أنه يخيل الى بعض المشككين ان السينما تقف حجر عثرة دون تطبيق هذه المبادىء · ففي كل مرة عندما يتطرق الحديث حول انبعاث الهزلية الشعبية يبرز أحدهم لينفي ضرورتها على خشبة المسرح ، وليرحب بالسينما ، ويطالب المسرح بتسخير هذه الأخيرة في خدمته ·

ان أنصار السينما يعطون معبودة المدينة المعاصرة هذه أهمية كبيرة جد . فللسينما أهمية لا ريب فيها في مجال العلم ، اذ يمكنها أن تستخدم كجريدة مصورة (« أحداث اليوم ») وذلك بتصويرها للأحداث العيانية كالمظاهرات . ويعتقد البعض أنها يمكن أن تكون بديلا عن الرحلات (يا للهول !) . بيد أنه في كل الأحوال لايمكن للسينما أن تحتل مكانها على صعيد الفن حتى في ذلك المجال الذي تريد أن تلعب فيه دوراً ثانوياً . واذا ما كانت السينما تقترن باسم المسرح فما ذلك الا لأن المسرح ـ في مرحلة الولع الشديد بالطبيعية ـ كان يجتذب لخدمته كل ما يطوي على عناصر الآلية . (لقد ضعف هذا الولع لى حد كبير في الوقت الحاضر) .

ان الانجذاب الى الطبيعية هو أحد الأسباب الأولى التي أدت الى النجاح غير العادي للسينما . هذا الانجذاب الذي شمل الجماهير العريضة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

فقد ستبدلت بأحلام الرومنطيقية غير الواضحة عن الماضي الأطر الصارمة للتراجيديا الكلاسيكية . والرومنطيقية بدورها قد تراجعت أمام الدراما الطبيعية .

ورفع الطبيعيون شعار تصويره الحياة « كما هي عليه » فخلطوا بذلك بين مفهومين في الفن : مفهوم الفكرة . ومفهوم لشكل .

وبعد أخذ الطبيعيون على الكلاسيكيين والرومنطيقيين انجذابهم الى الشكل ، انهمكوا في تطوير هذا الأخير حتى النهاية ، وأحالوا الفن بذلك الى صورة فوتوغرافية .

ولقد جاءت الطاقة الكهربائية تساعد الطبيعيين ، ثم جاءت في أثرها السينما ـ هذه الوحدة المؤثرة بين الصورة والتكنيك .

وكان على الطبيعة ـ بعد ان أبعدت سلطة الخيال عن المسرح لتكون منطقية في سعيها ـ أن تبعد عنه أيضاً اللون ، أو على أقل تقدير ، قراءة الممثلين غير الطبيعية .

ولقد استحدثت السينما نجاح التطور المقبل للطبيعية ، فبعد أن استبدلت بالشاشة غير الملونة ألوان الملابس والديكورات ستغنت عن الكلمة ٠

ان السينما ، هذا الحلم الذي تحقق للناس الولوعين بالتصوير الفوتوغرافي للحياة انما هي مثال ساطع على الانجذاب الى الطبيعية ٠

الا أنه عندما تسخو هذه السينما ـ التي تكتسب أهمية لا ريب فيها في مجال العلم ـ لخدمة الفن ٠ فانها تشعر بضآلة حيلتها ، وتحاول عبثا أن تربط صلتها بـ « الفن » ٠ من هنا جاءت محاولتها في الابتعاد عن مبدأ الصورة الفوتوغرافية انها تدرك ضرورة الحفاظ على القسم الأول من اسمها المزدوج « المسرح ـ السينما » ٠ ولكن المسرح فن ، والصورة الفوتوغرافية ليست فنا ٠ ومع ذلك فان السينما تسعى الى الاتحاد بعناصر غريبة عنها وتحاول ادخال اللون والموسيقا والانشاد والغناء على عروضها ٠

وكما أنه ليس في استطاعة المسارح التي لا زالت تستثبت الدراما الطبيعية والأدب الدرامي من أجل القراءة الحد من نمو المسرحيات غير الطبيعية الأصلية ، كذلك فان السينما لا تستطيع أن تقف في وجه انبعاث الهزلية الشعبية ٠

ويخيل للبعض أنه لن يكون للهزلية الشعبية وجود في عصر السينما ، الا أن هذا ما يخيل لهم ٠ ذلك أن الهزلية الشعبية خالدة ، وأبطالها خالدون وهؤلاء انما يغيبون عن عيونهم ليظهروا في صور جديدة ٠ فلقد ظهر أبطال (أتيلان) الاغريقيون ، و (مات) المجذوب ، و (وبابوس) العبيط مرة ثانية بعد انقضاء مائتي سنة متمثلين في شخصيتي (أرليكن) و (سطلون) هاتين الشخصيتين الرئيسيتين في الهزلية الشعبية للحقبة الأخيرة من عصر النهضة (Commedia de Il'arte) حيث لم يكن الجمهور يسمع من الكلمات بقدر ما كان يرى من ضربات العصي ، والقفزات الرشيقة ، ومختلف المكافحات التي هي من خصائص المسرح ٠

ان الهزلية الشعبية لا تموت ٠ واذا كانت قد أبعدت عادوها الى حين عن

خشبات المسارح ، فاننا نعرف تماماً أنها لا تزال محصورة في سطور مخطوطات الكتّاب الحقيقيين للمسرح ٠

فقد صور موليير ، ممثل فرنسا الكوميدي العظيم ، وفي الوقت نفسه كبير مسلّي ملك الشمس ، صوّر في كوميدياته ـ الناليهات ما كان قد رآه منذ نعومة أظافره في هزليات غوتيه ـ غارغيل ورميليه الشهيرين تيور لوبين ، وغرو غليوم ـ وفي غيرها من الهزليات الشعبية التي كانت منتشرة آنذاك في ساحة سوق سان ـ جرمان ٠

كانت الدمى آنذاك تروّح عن الجمهور ٠ وفضلا عن ذلك فان الكسي فيسيلوفسكي يقول : « ان مسرح العرائس المتواضع ، استناداً الى القلة المتبقية من المسرحيات والشهادات العديدة للمعاصرين ، قد تميز بجرأة كبيرة في شن هجماته ضد اخفاقات فرنسا السياسية ، ودسائس البلاط القذرة ، وظواهر الحياة الاجتماعية المشوهة ، والتجزئة الطائفية ، وفساد الأعيان ، والروح التجارية ٠٠ ثم أضاف يقول . « لقد كانت الدمى الهزلية تسخر من ذلك كله آنذاك » ٠

لقد استلهم موليير من سوق سان ـ جرمان قدرته الهائلة على التعرية ، تلك القدرة التي سوف تواجهها السلطة والأعيان فيما بعد ٠

ففي سوق سان ـ جرمان ذاك رأى موليير كيف كان يؤدي « الفارس » الشعبي بمرح كبير تحت الظلات القببية ٠ وكيف كان يستحوذ (المشعبذ) و (البهلوان) و (منصوب الملات) الجوالون على اهتمام حشد كبير من الجمهور ٠

لقد تعلم موليير على أيدي الفرق الايطالية الجوالة ٠ فلقد وقع على شخصية « طرطوف » في كوميديات « أرتينيو » ، واستعار شخصية اسفاناريل من العروض الايطالية نفسها كما أن موليير قد استخدم من أجل « المريض بالوهم » و « السيد بورسونياك » عدداً كبيراً من سيناريوهات الهزلية الشعبية حيث يصل عن طريقها الى شخصية الطبيب الطائش أرليكين وغيرها من الشخصيات ٠

لقد أبعدت مبادىء الهزلية الشعبية عن المسرح ، الا أنها وجدت لنفسها ملجأ

في الكاباريه الفرنسية ، والأوبريت الألمانية ، والموزيك هول الانكليزية ، وفي المنوعات العالمية .

ويعتبر بيان « الأرضيات العليا » لفولتسوغين من حيث الجوهر دفاعاً عن مبادىء الهزلية الشعبية . فهو يعلن أنه لا ينبغي أبداً الاستخفاف بأهمية فن المنوعات وذلك أن جذوره بعيدة في أعماق عصرنا ، ولأن من العبث أن نعتبره « فساداً عابراً للذوق » .

ويتابع مؤلف البيان فيقول : اننا نؤثر المنوعات على جميع المسارح الكبيرة بمسرحياتها وأحداثها البائسة ثقيلة الظل و المزوّقة ، التي تستغرق المساء كله . وليس سبب ذلك أبداً في أن روحنا قد انحطت كما يدعي بعض الدجالين ومتملقي الماضي . بل لأننا نتوخى الايجاز والعمق ، والوضوح صفوة القول .

لقد ضاعفت المكتشفات العظيمة ومختلف الانقلابات في روح وتكنيك عصرنا من سرعة النبض العلمي . لذلك ينقصنا الزمن ، ونتوخى الايجاز والدقة في كل شيء . اننا نضع الايجاز والوضوح والعمق والبحث عن الأحجام الكبيرة دائماً وفي كل شيء ، مقابل الانحطاط في الفن الذي من علائمه الغموض والمبالغة في اظهار التفاصيل .

وليس حقاً أننا لا نقوى على الضحك . صحيح أنه ليس من صفاتنا أن نضحك ضحكاً أبله لا معنى له ، الا أننا بالمقابل نعرف الضحك المقتضب الرشيق للانسان المهذب الذي تعلم كيف ينظر الى الأشياء في العمق .

العمق ، وخلاصة القول ، والايجاز ، والتضاد ! لم يمض زمن طويل على بيرو الشاحب طويل لساقين الذي كان يظهر فوق خشبة المسرح ، ويدرك الجمهور من حركاته المأساةالأبدية الصامتة للانسانية المعذبة،ولقد كانت تنطلق، في اثر ذلك، الارليكينية النشيطة المنعشة لتقلب التراجيديا الى كوميديا ، والأغنية العاطفية الى ساتيرا .

ونجد في ذلك البيان أيضاً دفاعاً عن الغروتسك ـ هذا الأسلوب المحبب للهزلية الشعبية ٠

« يطلق تعبير الغروتسك (كلمة ايطالية Grotesco) على النوع الكوميدي الفظ في الأدب والموسيقا والفنون الكلاسيكية ٠ وهو من حيث الجوهر عبارة عن خلق فكهي غريب وشاذ يربط بين أكثر المفاهيم تبايناً دون سببية ملحوظة ذلك أنه اذ يهمل الجزئيات ويعمل وفق قوانينه الخاصة ، يستأثر دائماً بما يتوافق وعلاقته الهيجة والساخرة ـ المتقلبة بالحياة » ٠

هذا هو الأسلوب الذي يفتح أمام الفنان المبدع أروع الآفاق ٠ فقبل كل شيء هو أنا ، وعلاقتي الخاصة بالعالم ٠ وكل ما أتناوله مادة لفني لا يتطابق مع حقيقة الواقع ، بل مع حقيقة نزوتي الفنية ٠ « فالفن لا يستطيع تصوير الواقع بكل زخمه ، أي عكس التصورات وتغيرها في الزمن ٠ انه يمكنك الواقع مصوراً اياه تارة في أشكال فراغية ، وتارة أخرى في أشكال زمنية ٠ ولهذا يتوقف الفن إما على التصور ، أو على تغير التصورات . في الحالة الأولى تنشأ أشكال الفن الفراغية وفي الحالة الثانية أشكال الفن الزمنية ٠

ان في استحالة عكس الواقع بكل زخمه يكمن مبدأ التصوير البسيط للواقع ، وعلى سبيل المثال ، مبدأ الأسلبة بشكل خاص » ٠
فمبدأ الأسلبة اذن لا يزال يأخذ في الاعتبار شيئاً من القرب من الحقيقة ، ونتيجة لذلك يظهر المؤسلب محللا من الطراز الأول (كوزمين ، بيلين) ٠

كما أن تعبير « التصوير البسيط » قد يفهم على أنه افقار للواقع اذ يبدو وكأن زخم هذا الواقع قد توارى بعيداً ٠

بيد أن الغروتسك الذي هو مرحلة ثانية في طريق الأسلبة قادر على قطع كل صلة له بالتحليل ٠ ان أسلوبه هو أسلوب تركيبي صارم ٠ وهو اذ يهمل مختلف الترهات انما يخلق عن طريق « بعد شرطي عن الحقيقة » الحياة بكل زخمها ٠

وهكذا تؤول الأسلمة عن طريق التجريب الفني الى كل نموذجي موحـــد للحياة ٠

والغروتسك لا يعترف بما هو هازل محض أو سام محض انه يختلط عن قصد بين مختلف المتضادات ليجمعها بشذوذه الخاص حادة وعنيفة فعند هوفمان، مثلا ، تتناول الأشباح دواء معدة فتتحول شجيرة بزنابقها ذات اللون الماري الى رداء ليندخورست المبرقش كذلك فان الطالب آنسيلموس يدخل في قنينة زجاجية٠

وعند تيرسو دي موليا يعقب مونولوج البطل ، ذلك المونولوج الذي جعل المتفرج يحس وكأن ألحان الأرغن الكاثوليكي على وفاق مهيب حافل ، يعقبـــه مونولوج كراسيورو * ذو النزعة الكوميدية ليزيل في لمح البصر تلك الابتسامـة الكئيبة التي ارتسمت على وجه المتفرج منذ قليل ، مرغماً اياه على الضحك مثل بربري فظ من العصور الوسطى ٠

ولنتصور أن موكباً جنائزياً يسير في الشارع في يوم خريفي ممطر ٠ اننا سوف نحس طبعاً بالفاجعة العظيمةمن الأوضاع الجسمانيةللسائرين خلفالجنازة٠ ولكن لنتصور الآن أن الريح قد اقتلعت قبعة أحدهم وأخذت تتقاذفها من حفرة الى حفرة في حين أن هذا الأخير كان ينحني لالتقاطها ٠ ان كل قفزة لهـذا السيد المفرط في التأدب الساعي وراء قبعته سوف تكسب جسمه ، والحالة هذه ، شكلا كوميدياً من شأنـه أن يحيل حركـة الموكب الجنائزي فجأة ، وبقدرة قادر ، الى حركة مرحة ٠

ليتنا نبلغ مثل هذا التأثير على خشبة المسرح !

« التضاد » ٠ ولكن هل الغروتسك مجرد وسيلة لخلق التضاد أو تقويته ؟! الا يكون الغروتسك هدفاً بحد ذاته ؟ كما نجد ذلك في الطراز القوطي مثـلا ٠ فقد كان برج لأجراس الشامخ يعبر عن حماس المصلي ، في الوقت الذي تدفعنا

* شخصية كوميدية في المسرح الاسباني

تتوءات أقسامه المزدانة بأشكال مشوهة ومرعبة الى التفكير بالجحيم وبالنزعات الشهوانية الملحدة ، وتشويهات الحية ، وكل ما من شأنه الحفاظ عـلى تفوق التفحات المثالية ٠

وكما كان يتساوى في الطراز القوطي بصورة مذهلة « الايجابي بالسلبي والسماوي بالأرضي ، والجميل بالقبيح ، كذلك لا يسمح الغروتسك لدى عملية تجميل القبيح في أن يقلب الجمال الى شيء عاطفي (وبالمعنى الشللري) أن من خصائص الغروتسك معالجة البيئة بطريقة مختلفة ٠

انه يعمق البيئة الى الحد الذي تكف عنده هذه الأخيرة عن أن تبدو شيئاً طبيعياً ٠

في الحياة ، فضلا عما نرى ، يوجد مجال هائل غير مكتشف والغروتسك اذ يدرس الشيء غير الطبيعي ، يربط المتناقضات في تركيب واحد ، ويخلق لوحة شاذة تدفع المتفرج الى حل لغز ما لا يدرك كنهه ٠

لقد استطاع كل من آ ٠ بلوك (« المجهولة » في الفصين الاول والثالث) و ف ٠ سولوغوب (« فانكا ـ المفتاح وصيف جيان ») و ف ٠ فيديكيند (« روح الارض » و « صندوق باندورا » و « يقظة الربيع ») أن يتمسكوا باطار الدراما الواقعية ، وفي الوقت نفسه أن يعالجوا البيئة بطريقة مختلفة ٠ ولقد ساعدهم في ذلك الغروتسك الذي أتاح لهم امكانية بلوغ تأثير غير مألوف في مجال الدراما الواقعية ٠

ان واقعية هؤلاء المؤلفين الدراميين في المسرحيات المذكورة قد أدت بالمتفرج الى علاقة مزدوجة بما يجري على خشبة المسرح ٠

أفليست مهمة الغروتسك أن يضع المتفرج في مثل هذه الحالة من الازدواجية من حيث علاقته بالفعل المسرحي المغيّر لحركته بلمسات متضادة ٠

ان الشيء الجوهري في استخدام الغروتسك هو سعي الفنان الدائم الى دفع

المتمرح من مستوى قد بلغه قبل لحظة الى مستوى آخر لم يكن يتوقعه .

« يطلق تعبير الغروتسك على النوع الكوميدي الفظ في الادب والموسيقا والفنون البلاستيكية » لماذا « كوميدي فظ ؟ » وهل الغروتسك نوع كوميدي فقط ؟

ان أكثر ظواهر الطبيعة تبايناً قد ارتبطت فيما بينها بصورة تركيبية دون أية سببية ملحوظة ، والامر نفسه نجده في خلق المبدعين المكاميين . غير ان الغروتسك لا يكون كوميدياً فقط كما عرّفه فلوغل في كتاب . تاريخ النوع الغروتسك الكوميدي بل تراجيدياً أيضاً ، الأمر الذي نجده في لوحات (غويا) ، وقصص (ادغر بو) المرعبة ، وطبعا عند (هوفمان) .

ولقد استخدم (بلوك) الغروتسك في روح هؤلاء المعلمين الكبار في دراساته الشعرية .

مرحبا أيها العالم ! ها أنت ذا معي
من جديد !
روحك توام لي منذ القدم
أنا منطلق الى نافذتك الذهبية
لاتنفس ربيعك . (١)

هكذا يهتف أرليكين لسماء بطرسبورغ الباردة ، المرصعة بالنجوم ويقفز من النافذة ، ولكن .. « ما الفضاء الممتد وراء النافذة الا رسماً على ورق » . ويصرخ المهرج الجريح الذي قذف بنفسه عبر الأضواء الأمامية فارتمى جسمه واعترته التشنجات ، يصرخ أمام الجمهور بانه ينزف عصيراً من التوت البري .

لقد اتحدت الزخرفة التي ادخلها عصر النهضة في القرن الخامس عشر ، والتي عثر على نماذجها تحت الارض في ربوع وقصور روما القديمة هذه الزخرفة

(١) الهرقلية المشمسية .

اتخذت شكل تشابك تناظري لنباتات ، وصور وحوش خياليـة ، وساتيرات ، وكتنافيرات ، الى آخر ما هنالك من مخلوقات ميثولوجية وأقنعة ، وضفائر زهور ، وطيور ، وحشرات ، وأسلحة وآنية ٠٠٠ كانت قد نفذت كلها بطريقة الأسلبة ٠

أفلا يكون هذا الذي انعكس في التجديد المسرحي للشخصيات في بانتوميم « وشاح كولومبينا » لشنتسلر ـ وآبرتوتو عند سابونوف هو الغروتسك بمعناه الحقيقي ؟ ٠

لقد احتاج سابونوف لكي يخلق الغروتسك المسرحي الى أن يحول جيمولو الى ببغاء ٠ وذلك بتسريح شعره المستعار مـــن الخلف الى الأمام بصورة حادة وعنيفة حتى يشبه شكل الريش ، ثم عكف نهايتي « الفراك » على هيئة ذنب ٠

في مسرحية « مشاهد من عصر الفروسية » لبوشكين ، تضرب قوائم الجياد بالمناجل فيسقط بعضها جريحا ،ويجن جنون البعض الآخر ٠ طبعا ، من المستبعد أن بوشكين ـ الذي دعى بشكل خاص الى الاهتمـــام بـ « القدماء وأقنعتهـم التراجيدية ، وازدواجية الشخصية » ـ قد فكر أنه سوف تساق الى خشبة المسرح لدى أداء مسرحيته جياد حقيقية مدربة على السقوط والجنون ٠

يبدو أن بوشكين بتقديمه مثل تلك الملاحظة قد أدرك مسبقاً أن ممثـل القرن العشرين سوف يمتطي على خشبة المسرح صهوة حصان خشبي كما حدث هذا في انشودة آدم دي لا آل الرعوية « روبين وماريون ، وفي مسرحية « الأمير المسحور » لزتومسكو روبوروفسكي حيث يعطي أشخاص بجلال تنتهي برؤوس جياد مصنوعة من الورق المعجون ٠

ولقد استطاع الأمير وحاشيته القيام ، على صهوة هذه الجياد ، برحلتهم الطويلة ٠ فقد ثنى فنان الديكور رقاب الجياد ، وجعلها على شكل قوس شديد الانحدار ٠ ثم غرس في رؤوسها ريش نعام هائلة الحجم بحيث لم يبق الا أن تثنى الأرجل لترى أمامنا جياداً رشيقة تقف على قوائمها الخلفية بصورةجميلة٠

وفي المسرحية نفسها ، عندما يعلم الأمير الشاب العائد من رحلته بموت أبيه ، يتوج الأمير ملكاً . ان يضع أعيان القصر على رأسه شعراً مستعاراً وخطه الشيب ، ويربطون اليه لحية شيباء طويلة • ان الأمير الشاب يتحول على مرأى من الجمهور الى شبح وقور بطريقة تتناسب مع ملك في مملكة أسطورية •

أما في اللوحة الأولى من عرض مسرحية « الهرلية الشعبية » للملوك فقد امتدت بمحاذاة الأضواء الأمامية منصدة غطيت حتى الأرض بقماش أسود ، وجلس خلفها « المتصوفون » بحيث لا ترى منهم الا القسم العلوي من أجسامهم• واذ يحشمون لدى القاء احدى الجمل ويطرقون برؤوسهم ترتسم أمامـا وراء المنصدة لوحة تماثيل نصفية بلا رؤوس ولا أذرع ، وتبدو لنا الأجسام وكأنها اقتطعت من ورق مقوى رسمت عليه بالفحم والطباشير ، بصورة رديئة ، سترات وصدور وقمصان ، وقبات ، وأكمام ، وأسورة • فقد دست أذرع الممثلـين في ثغرات ظهرت وكأنها محفورة في التماثيل الكرتونية التصفية ، أما رؤوسهـم فبدت وكأنها مستندة الى قبات كرتونية •

ودمية (هوفمان) كانت تشكو من أن في داخلها يوجد بدلا من القلب معمل للساعات •

ان عامل الاستبدال في الغروتسك المسرحي يكتسب ، كما هو الحال عند هوفمان ، أهمية كبيرة • ونجد الأمر نفسه عند (جاك كارلو) •

فهوفمان يكتب عن هذا الرسام المدهش أنه « حتى في رسومه المأخوذة من الحياة (المواكب والحروب) توجد سمة فريدة من نوعها تنبض بالحياة وتضفي على أشكاله ومجموعاته ميزة مألوفة ـ غريبة • ان شخصيات كارلو المضحكـة تكشف لنا تحت ستار الغروتسك عن « تلميحات سرية » •

ويقوم فن الغروتسك على أساس نضال المضمون والشكل ويسعى في ذلك الى اخضاع السيكولوجيا الى المهمة التزيينية • لذا فاننا نجد أن الجانب التزييني

يكتسب أهمية في المسارح التي ساد فيها الغروتسك (المسرح الياباني) • ولم يكن الطابع التزييني يقتصر على الاثاث وشكل خشبة المسرح وبساطـه فحسب ، ل قد تعداها أيضاًالى ايماءات الممثلين واشاراتهم وحركاتهم وأوضاعهم • ولهذا السبب نجد أن أسلوب الغروتسك ينطوي على عناصر الرقص، ذلك أنه من طريق الرقص وحده يمكن اخضاع الخطط الغروتسكية للمهمة التزيينية • وليس عبثاً أن اليونان القديم كان يبحث عن الرقص في كل حركة ايقاعية حتى في المشي • كما أنه ليس من العبث أيضاً أن تذكرنا حركة جسم الياباني الذي يقدم وردة لحبيبته على خشبة المسرح ، بسيدة ترقص (الكادريل) الياباني • وذلك بتمايل قسمه العلوي ، وانحناءاته الرشيقة ، وامالة رأسه ، وحركة يده الانيقـة الى اليمين واليسار •

« ألا يستطيع الجسم بخطوطه وانسجام حركاتـه أن يغني تماماً مثـل الصوت ؟ » عندما نجيب على هذا السؤال (من « المجهولة » لبلوك) بنعم ، وعندما ينتصر في فن الغروتسك ــ أي في نضال الشكل والمضمون ــ الاول منهما ، عند ذلك يصبح الغروتسك روحاً لخشبة المسرح •

يجب أن نجد الاداء الخيالي في البحث عن تفرده الخاص ، وأن نجد المفرح أيضاً في التراجيديا والكوميديا معاً ، والشيطانـي في السخرية العميقـة ، والتراجيديا في المألوف ، وأن نسعى الى تحقيق البعد الشرطي عن الحقيقة ، والى التحول ، والاستبدال ، والتلميح ، وكتب الماطمية الهزيلة في الرومنطقية ، كما نسعى الى تحقيق التنافر الذي يسمو الى مرتبة الجميل المنسجم ، والى تذليل البيئة في البيئة •

□ ■ □



كاتب القصة

هنري سيتون: ولد في غرب انجلترا وتعلم في مدرسة القديس ادوارد وفي كوينزكولدج باكسفورد » وبعد تخرجه في الجامعة سافر الى افريقيا ضمن بعثة الحكم الاستعماري حيث خدم من سنة ١٩١٤ الى سنة ١٩٢٤ ، عمل بعدها في الهند مدة ثلاث سنوات حيث تقاعد وعاد الى موطنه ليشغل نفسه في السعي لتطوير انظمة ادارة السجون •

وتصور هذه القصة احدى التجارب الكثيرة التي وقعت مع الكاتب خلال خدمته في افريقيا والتي يتضمنها كتابه الذي نشر باسم : Lion in the Morning

في وادي الرِّفْت الكبير بافريقيا الى الشمال من بحيرة بارنكو ، تمتد أراض واسعة مهجورة يكثر فيها أجمل ما رأيت من المناظر الطبيعية الخلابة ، سهول بركانية مترامية الاطراف مرصعة هنا وهناك بالتلال الصغيرة المخروطية الشكل كالاهرام ، والحرارة فيها بدرجة لا يصدقها عقل وتبدو مجاري الانهار المملوءة بالرمل أماكن لاتدعو الى الاستيطان غير أنها لا تخلو من مناطق فيها بعض اثار انسان صبور أو حيوان أوفيها بئر ماء، والواقع أن قبائل السوك التي تقطن هذه السهول غنية جدا بالمواشي •

وتضطلع بادارة هذه القبائل حاضرة تسمى كارنت تقع في تلال كاماسيا التي تبعد نحوا من أربعين ميلا عن أقرب نقطة منهم ، وهنا في هذه الحاضرة كان أول لقاء لي بأفراد من هذه القبائل ، انه لقاء اتسمت بدايته بالمأساة أما نهايته فقد اتسمت ..... أترك ذلك لرأيك .

في أحد الايام بعد الظهر ، بينما كنت في الطريق المؤدي الى مكتبي تقدم نحوي بخطى حثيثة العمدة أكانيشوم يصحبه رجل كبير وصبية شبان ، ولم يكن لدي اخطار مسبق بقدومهم وكان من النادر جدا أن يخرج أحد زعماء السوك من منطقته ويتمنطق كل واحد من هؤلاء القادمين بزنار ويضع خلخالا من نحاس وأساور أما آذانهم وأنوفهم وشفاههم فقد كانت مشقوقة تربط فيها حلية من مادة القرن أو العاج وكانت شعور الشبان مرتدة الى الخلف وملتصقة الخيوط بخلاف أكانيشوم والرجلين الآخرين اللذين كان شعراهما منسوجين على شكل درع ومسدلين الى نصف ظهريهما ويتخللهما مقدار كبير من شعر أجدادهما وعند قاعدة الدرع المكون من الشعر يوجد جيب مبتكر بمنتهى المكر يخفون فيه كيسا من النشوق ــ السعوط ــ وقطعة من المرايا وبعض التماويذ .

ودخل هذا الرهط على شكل طابور الى غرفتي واصطفوا أمام مكتبي فرحبت بهم ومددت يدي الى العمدة فامسك بها بكلتي يديه وضغط عليها بلطف ولمدة طويلة ، وكأنما ذلك رمز للحماية لا يفلتها الا على مضض وكان وجهه وقورا عليه مسحة من القلق . وشرع يقول : اذا ساءت الامور فاننا لا نخفيها ، بل نأتي اليك .

فقلت : اذن ثمة أمر سيء ؟

قال : حدثت مشكلة كبيرة قبل سنة أو أكثر بين أسرة لاوولا هنا كان من جرائها المرض والحزن والاسى فقد صار المولود الاول لكثير من العرائس يولد ميتا ، وكان ذلك من فعل ماما مليكوا وهي قابلة ــ ومولدة وطبيبة ساحرة ــ

فقلت . ولكن لا بأس من العلاج بالطب السحـري • فهز أكانيشوم رأسه قائـلا هذا ما كنا نعتقده بيد اننا الان نعرف أن تماويدها وسحرها فيه شر وسوء • قلت : حسنا ، وهل تريد أن تُحاكمَ هذه المـرأة أمام القضاء بتهمة السحـر ؟؟ لا بأس في هذه الحال من اثبات ، فأخذ أكانيشوم يتلمس في جيبه الذي في درع الشعر الى أن أخرج كيس النشوق فاعتقدت أنه يفعل ذلك ليكسب وقتا يفكر فيه ثم قال : ها هو الاثبات لاوولا نفسه هو الدليل على جرمها •

وتقدم لاوولا ، وهو رجل قليل الحجم صدره وبطنه مغطاة صف فوق صف من القروح والعقد مما يدل على انه توالت عليه المشاكل . عقله راجـح وصوته أجش • وقـال كنت ماما ملكوا قابلـة ذات خبرة طويلة وكان اجـرها بقرة واحدة حسب التقليد وقبل سنتين أو نحوهما أصرت على أن يرفع أجرها الى بقرتين غير أن هذا الطلب لم يحظ بالقبول • ومنذ ذلك الوقت مع الاسف الشديد والحزن العميق ، يولد المولود الاول لكل امرأة ميتا ، وأخذ الشك يتصاعـــد بالتدريج بان ماما ملكنوا تستعمل تماويذ شريرة •

وقبل تسعة شهور (قال العمدة) شعرت ابنة لاوولا بأنها ستضع مولودها البكر • وذهب لاوولا دون أن يحفل بالتقاليد المرعية ودفع سرا بقرتين الى ماما ملكنوا ، وقبل قرابة الاسبوعين رزق بحفيد سالما معافى •

وهذا يعتبر بالنسبة الى الاولاد برهانا لا منازعة فيه على أن ماماملكنوا تشكل خطرا على أسرته فقد جلب جشعها وطمعها الموت والاسى وقد استهم الناس الفزع طوال أيامها التي تلت •

فقلت للعمدة : اذن جئت الي لكي أعطيك تفويضا بالقبض عليها ؟ قال لا لا لقد ماتت تربص لها لاوولا وهؤلاء الابطال وطاردوها الى سلسلة صخور على الجبل وقذفوها بحجارة كثيرة حتى سقطت من على سلسلة الصخور الى حيث تموت • وهذه هي طريقتنا في معالجة أعمال السحر ونحن نعلم انه ممنوعة ولهذا جئت بهؤلاء الابطال كي يمثلوا أمامك •

هذه قضية ليست معقدة وليس فيها ملابسات وأنا كقاض في محكمة البداية قمت باجراء التحقيقات الاولية وارتفعت التهمة الى الجريمة فحولت الرجال الثمانية الى المحكمة العليا لمحاكمتهم في الدورة المقبلة والتي عقدت بعد ذلك بوقت قليل في الناقورة على بعد بضع مئات من الاميال في الجبال التي تعلو كثيرا من سهول السوك ٠

وهناك تمت تبرئة المتهمين من قبل القاضي على أساس انهم وقعوا في هذه المخاطرة دفاعا عن النفس وطبقا لذلك أطلق سراحهم وعادوا الى منطقة السوك ، بيد أن الامر لم ينته عند هذا الحد ٠ فبعد وقت قصير من اعلان هذا القرار على الناس قمت برحلة الى منطقة السوك وفي اليوم الثالث لخروجي وصلت الى نيساج وهي مركز تجاري صغير وسط تلك البلاد ونصبت خيمتي تحت اشجار كبيرة ذات أغصان مورقة تنمو على ضفتي النهر كما نصبت خيمة كوك وخيام الحمالين والحراس بترتيب أنيق ٠ كان ذلك بعد منتصف الليل وكان كل شيء ساكنا هادئا فيما عدا لهب لامع ينبعث من أمواج الحر التي تجتاح السهول ٠

وعلى حين غرة ارتفع صوت ايقاعي من بعيد ثم أخذ يعلو ويعلو ، وسمعت طنين آلاف من الخلاخيل — جمع خلخال — ورأيتهم قادمين عبر السهل على شكل قوس نصف دائري يهزجون ويقفزون ثلاث خطوات للامام وخطوة للخلف دروعهم تتماوج وحرابهم تلمع ٠ أما وجوههم وأجسامهم فقد كانت مطلية بالطين الابيض وكان يبدو للناظر اليهم انهم سرية جنود من الجن يرقصون في وضح النهار ٠ وشكلوا حوالي دائرة وبصوت واحد عظيم وضعوا حرابهم على الارض وجلسوا متربعين ٠ واقترب العمدة أكتنيشوم مني ورحب بي وقدم هدية عبارة عن ثور وعدة أكواب من الحليب — كل شيء عندهم رائع ، السلام مخيم والمواشي مزدهرة وليس ثمة الا مشكلة واحدة ٠

قلت : وما هي تلك المشكلة ؟ وراح أكتنيشوم يحدثني بأسى — انها مسألة

تتعلق بقضية ماما ملكنوا الساحرة ثم توقف عن الكلام قليلا ريثما يتناول عض الشوق من جيبه وبعد ذلـك استطرد يقول . لقد حكـم في تلك القضية بالعـدل ولم يكن ثمة حكم أعدل من ذلك ، الا أنه عندما عاد رجالي الى منازلهم اثرانتهاء المحاكمة في الدنقورة اتضح لنا أن القاضي كان مستاء فسألته : وما الذيأساءه

وتنفس العمدة نفسا عميقا ثم قال : يابوانا ، كان ذلك كما يلي : لقد سُحر لاوولا" نه يقول بأن القاضي سحره ، فما أن انتهت المحاكمة حتى أصيب لاوولا بالصمم لقد انتزع القاضي السمع من أذنيه ولدى لاوولا اثبات على ذلك قل له أن يخبرك به •

فتقدم لاوولا وهو يبدو متأثرا جدا بما جرى له ولقد كان فعلا كذلك ففي ذلك المحيط البدائي يعتبر السمع ذا أهمية بالغة ، وبينما هو يراقب ما يعتريه عندما يقاطع العمده الكلام وقد كان مقتنعا ايما قناعة بأن لدى القاضي القوة والرغبة في أن يسحره لان القاضي كما قـال يلبس شعرا من شعر أجـداده ويمسك في يده بريشة من ريش الاوز يغمسها في دواة وعندما يكتب على الورق تكون كتابته بلون الدم ، ثم نظر الي باممان وقال : ماذا أفهم من هذا ؟ ريش ودم ••• دلالات رئيسية للسحر •

وكن عبثا أن أفهمه بأن الشعر المستعار مصنوع من الحرير وأن ريش الاوز أقلام حبر حديثة ، وان استعمال الحبر الاحمر في سجلات المحكمة هو من خصائص القاضي في المحاكم العليا •

وعملت قصارى جهدي وكان العمدة يساعدني في الصراخ في اذن لاوولا الا أن الاخير كان يهز رأسه ويفرك أذنيه ثم يبصق على الارض •

وبعد ذلك التفت الى أكاتيشوم واحد يكلمه بلطف وبسرعـة متناهية ، وهو يقضم أصابعه تأكيدا لما يقول ، وبعد أن انتهى من قوله سقط على كفيه ومد يديه

بحماس بينما العمدة يترجم : ـ يطلب منك أن تكتب الى القاضي ترجوه أن يزيل السحر ويعيد له سمعه وان كن لنمال أهمية في ذلك فهو مستعد للدفع.

فقلت : أخبره بأنه مخطيء في هذا كليا وانه يجب أن يعلم بأن العدالة شيء لا يمكن أن يشترى .

وكان جواب لاوولا ينم عن فزع شديد يشوبه القلق ثم قال بايجاز أنا لا أطلب العدالة ، كل ما أريده هو أن يعاد لي سمعي .

ويتضمن قوله هذا انني غبي ولقد ادهشني فجأة أنه كان على حق فمـي البديهية الدرامية للاجتماع بهم وفي هـذه الملازمـة المستمرة لروح الشر شردت افكاري الذكية وتاهت فطنتي ثم لاح لي الان وعلى حين غرة أن كربة لاوولا وما يعاني منه قد يكون ناجما عن تراكم مادة الشمع على طبلتي اذنيه بسبب طبيعي وهو العرق العظيم في درجة الحرارة التي صادفها لاول مرة في حياته بين الحر العظيم في سهول السوك و البرد الشديد في مرتفعات الماقورة حيث مثل للمحاكمة.

وتغيرت نظراتي الان ـ ربما رقة قلب مجانية ـ وأحس لاوولا بهذا التغير وأخذت عيناه السوداوان تحتسان النظر الي بشيء من الشعور والصبر وضاعت ثقته بي .

وأدركت ان علي أن أفعل شيئا أستعيد به ثقته ولم أكن لاكسب ثقته لو جعلته يشك في طبه بأنه مسحور وكان أكنيشوم أيضا يلحظني بشيء من الشك ، وعندئذ وقفت وقلت : أحس لاوولا انني أشعر معه واذا هو بقي عندي بعد أن يخرج الجميع فسوف أعيد السمع الى أذنيه .

وقوبل هذا القول بالهتاف والتهليل وقفز الابطال وأدوا التحية بينمـا حلاحيلهم تجلجل وحرابهم ودروعهم ترتفع وبحركة منتظمة شرعوا في الخروج،

ورفع كبارهم أيديهم بالتحية وانصرفوا ، أما العمدة فأخذ ينظر الى السماء حيث كانت طيور أبوسمن تحوم فوق رأسه وقال لي : أتستطيع أن تفعل ذلك ؟ قلت نعم ، اذا سمح لي لاوولا . قال اذن سأتركه معك وسوف أحضر مرة أخرى عندما تغيب الشمس .

وكان في صندوق الطعام الذي معي قليل من زيت الزيتون وفي علبة الادوية ابرة وقد أخضع لاوولا نفسه الي لاعالجه وكأنه طفل وديع وتم كل شيء بنجاح.

وخيم الظلام وكان موقد النار في المعسكر يتأجج عندما جاء العمدة ومعه خشبة جلس عليها الى جانبي . قلت له : يا أكانيشوم كان من الخطأ أن تعزو قوة السحر الى قاض في المحكمة العليا .

قال : نعم يابرانا . قلت : كان اهتمام القاضي في العدالة ضمن اطار القانون وحسب وانه لنفس القانون يطبق على الواحد وعلى الجميع . قال نعم يابوانا . قلت : عليك أن تجعل هذا معلوما لدى كل أفراد قبائلك .

قال : سأعمل ذلك .

قلت : وسوف يصدقونك .

ثم مال الي وعيناه تلمعان في ضوء موقد المعسكر ، وحدقتا بعيني بذلك الاحترام والخشوع الذي يكون عادة نحو طبيب ساحر وقال : لن يكون ذلك صعبا علي مهما كان كن على ثقة واطمئن ، يابوانا سوف أقنع قبائلي أن السحر لم يكن من فعل القاضي .

□ ■ □

هـ . كومبس

الفكرة الشعريّـة

ترجمة : أحمد العـالي

ان أساس ما نسعى اليه في بحثنا هذا هو أن نميز بين وجود الفكرة في الشعر بوصفها فعالية تساعدنا في صياغة التعبير الشعري بأكمله وبين وجود الأفكار او المفاهيم باعتبارها غايات أو شبه‌غايات في حد ذاتها وذلك لكي نبيّن أن الشاعر الذي يتناول أفكاراً ليس بالضرورة شاعراً يمتلك فكراً شعرياً قوياً ، ولكي نشير ايضا الى أن ما نفهمه من الفكـرة الشعريـة في احسن حالاتها هو اندمـاج انفعالاتنا وتصوراتنا الحسية *

ان أي نوع من الكتابة يتطلب في الحقيقة شيئاً من التفكير وانه ، لمن غير الممكن ان نكتب أبسط الجمل دون أن نفكر ، لا أن التفكير الذي يهمنا ، بغض النظر عن الاعتبارات النفعية والاجتماعية (مثل الذي يظهر في معظم الرسائل التي نكتب والصحف التي نقرأ) هـو التفكيـر الذي يأتي اليـنا بشيء من القـوة والمضـاد ويكون له عمقـه وبراعتـه الخاصات به ، هـذا النوع من التفكيـر له ميزاتـه التي تجعلـه أكثر من مجـرد بيـان او تفسـير

(*) هذا المقال هو من مجموعة مقالات يضمها كتاب الأدب والنقد لـ . هـ . كومبس
ـ المترجم ـ

لموضوع بحث ، على أن لفظة براعة في السياق الذي ذكرناه آنفا تنبيه الى حقيقة مؤداها أن الكاتب يستطيع أن يملأ الصفحات بالأفكار العميقة دون أن يكون مثيرا لاعجابنا كشخصية متميزة ، كما قد يكون لكاتب أيضا كمفكر ساذجاً ٠ والجدل لا يعني بالحتم التفكير المتميز ؛ ان الأفكار الدينيـــة والفلسفية والسياسيـــة والاقتصادية والاجتماعية والنفسية وغيرها التي تزخر بها كتابات العديد من الروائيين المعاصرين ، هذه الافكار قادرة طبعاً على أن تنبه معرفتنا وتغنيها بشكل مفيد لكن ما لم يكن التفكير جزءاً متمما أو مكملا لوعي أو ادراك الكاتب الروائي أو بتعبير آخر ما لم تكن أفكاره جزءاً متمما لعمله كوحدة عضوية متماسكة ، أي أفكاراً تضرب جذورها عميقاً في تربة خبرته الشخصية وحياته فمن المحتمل أن تغدو مجرد عرض ذكي متألق لبضاعته الفكرية ٠

ففي أية رواية من روايات آلدوس هكسلي نجد العديد من الافكار ٠ وانه لمن الواضح أيضا أننا نجد الكاتب نفسه قد صرف وقتا طويلا في التفكير في الحياة الا أن الانطباع الطاغي الذي يولده لدينا عمله الادبي هو أنه استطاع أن يستجمع من كتب عديدة مواد ضخمة حول أفكار ومعارف متنوعة ٠ ومن توظيفه هذه المواد في كتاباته يخلع على رواياته أحيانا جوا من معرفة وشمولية كبيرتين لا تستطيـــع أن تزودنا بهما خبرته الشخصية في الحياة ٠

ان الروائي الجيد يجعلنا دوماً نحس بقوة فكره عندما يكون هذا الفكر نابعاً من ضرورة منطقية تتصل بكيفية عرض الاشخاص والحوادث والخلفيـــة والجو العام للعمل الادبي ؛ فجورج ايليوت لا تستعمل تعابير مطلقة أو تأكيدات جازمة عندما تريد أن تعبر عن فكـــرة الجهل أو فكـــرة الاعتداد بالصحـــة فهي في روايتها ــ دانييل دروندا ــ تعرض لنا لقاءً غير متوقع بين السيد ــ يلت ــ و ــ كير كليسس ــ وهذا اللقاء سرعان ما يؤثر في نفوسنا ومشاعرنا وذلك من خلال السرد المادي المفعم بالحيوية والاشراق ٠ اننا نلحظ بوضوح التفكير لا بل نفاذ البصيرة ، الذي يكون باعثاً على التفكير ، في طريقة عرضهـــا للأحاديث والاشارات وتسلسل الحوادث ٠ انها تستطيع أن تستجمع ملاحظاتها واذ ما تفعل ذلك تكشف بشكل أبرع وأكمل عن فهمها وادراكها للمواقف ، لكن يبقى أساس

التفكير العرضي « المادي » للعمل الأدبي ؛ فنحن نحس من خلال أقوال وافعال السيد ـ بلت ـ بترفعه واستعلائه الممزوجين بالجهل والتابعين من الاعتداد بالنفس ؛ اننا نحس بالفكرة عند جورج ايليوت هنا احساسنا بالفكرة الشعرية.

وغني عن القول أننا نستطيع أن نحس ونتذوق فكر كاتب من الكتاب دون أن نتبنى بالضرورة موقفه العقائدي تجاه القضايا (ولم نكن بحاجة الى هذا القول لولا أن الكثيرين يحكمون على قيمة الأدب من خلال توافقه أو تعارضه مع افكارهم وآرائهم الشخصية) ؛ فنحن قادرون على الاستمتاع بشعر ـ هوبكنز ـ دون أن نكون من الكاثوليكيين وليس ضرورياً أن نكون خارجين عن الكنيسة الانكليكانية لنستطيع تذوق ـ مارفل ـ ، فقد يتخذ الأفراد مواقف ومبادئ تختلف من شخص الى آخر ، لكن لكل منهم صدقه وحماسته .

ان ـ هوبكنز ـ و ـ مارفل ـ من طائفتين دينيتين مختلفتين ، اذا تحدثنا بلغة العقائد الدينية؛ لكنهما يلتقيان في كونهما متشابهين من حيث فهمهما المرهف للحياة وامتلاكهما تقنية ملائمة للتعبير عن ادراكهما الشخصي لها . وأفضل ما يسديه لنا الأدب من نفع هو أنه يعلمنا أن نثق بأولئك الذين يختلفون معنا في الرأي ويكشف لنا حماقة تعلقنا بالقرارات أو الاحكام القطعية بشكل صارم . ان عظمة ـ هوبكنز ـ و ـ مارفل ـ وكثير غيرهما لا تستند الى المواقف التي وجد الكاتبان نفسيهما مدفوعين الى تبنيها في الدين أو في السياسة . ونمط التفكير الذي تقدمه ـ جورج ايليوت ـ الكاتبة الروائية أقرب ما يكون الى التفكير الشعري وذلك في التجسيد الحي للحوار والمواقف وتسلسل الاحداث ويظهر هذا النوع من التفكير الحي بطرائق متنوعة (ليس دوما بالطبع) عند جل الكتاب الجيدين . وسنقتصر فيما يلي من أجل الوضوح والاقتصاد في الشرح على مناقشة الشعر فقط دون غيره من أنواع الأدب .

الطبيعة تريك غابة
والانسان ينحت الكنائس الجميلة
فأيهما ـ كما تعتقد ـ يستحق الاجلال الاكبر
الجهد الانساني أم السخاء الالهي ؟!

ان هذه الرباعية المجهولة المصدر تعرض حقيقتين واقعيتين واضحتين وتطرح سؤلا (على الرغم من كون كلمة جميلة تعبر عن وجهة نظر أو موقف تجاه الواقع) وهذا السؤال يدعونا الى التفكير • الا أن الابيات لا تحتوي في حد ذاتها على الخصية التي نسميها الفكرة الشعرية فهي واضحة جداً وليست أكثر من تعبير موضوع في قالب شعري لفكرة مفهومة • هذه الفكرة قادرة على ان تثير نقاشاً ومناظرة بحد ذاتها بالرغم من أن تفكيرنا قد يدلنا مباشرة على وجود فكرة ليست بذات بال وذلك في عملية عرض مظهر واحد من مظاهر لجمال ومقارنته بآخر لمجرد اثارة النقاش ؛ على أن سؤال الشاعر ـ فأيهما كما تعتقد ـ في الرباعية المذكورة يبدو مترددا وجبانا الى حد ما كما لو أن الشاعر شبه مدرك في الحقيقة لعدم الحاجة الى تساؤله هذا ؛ لكن بعض النظر عن الفكرة بحد ذاتها ـ والتي ليست أبداً موضوع تدقيقنا ـ ربما نسأل ، هل كان الشاعر مضطراً لوضع الفكرة في صياغة شعرية ؟! فللشعر حركة أكثر سهولة وشكل أكثر أناقة وبراعة وهو ليس ادعاء على أي حال • ان له مزية سلبية عامة وهي كونه لا يحاول التأثر بالبهرجة ، هو صادق أصيل من دون أن يكون قريباً • وليست الرباعية أكثر جدارة بالحفظ أو بالتذكر من قولنا ـ أيلول واحد وثلاثون يوماً ـ على الرغم من الفائدة العملية لهذا القول طبعاً • وقد نستطيع القول أن الابيات عامة جدا وانها غير موفقة اذا تحدثنا عن لفكرة الشعرية فيها • أما الاسلوب فليس أكثر من أداة قريبة في متناول اليد لنقل الفكرة دون أن يكون أداة حيوية تؤكد بشكل مؤثر الفكرة التي خبرها الشاعر من خلال معاناته الشخصية •

والاقرب مما ذكرناه للفكرة الشعرية هذه الأبيات المشهورة للشاعر ـ لفلس ـ :

الجدران الحجرية لا تصنع سجنا
ولا القضبان الحديدية قفصا
اذ ان عقولا بريئة هادئة
تعتبر ذلك صومعتها

لا يفي هذا بكل ما تطمح اليه من الفكـرة الشعرية في أحسن صورهـا مع ان هذه الابيات أقرب الى الفكرة الشعرية من مثالنا السابق · ان ما تعرضه هذه الابيات وعلى الاخص البيتان الأولان هو فكرة حرية العقل وذلك بتعبير رائـع مجازي · انها تقول ما يقوله العديد من الحكم المأثورة في حياتنا العادية مثل . أكثر ما يصنع الضجة الأوعية الفارغة ــ اذا هبت رياحك فاغتنمها · ان لفلس يقدم مسألته بأناقة وبلمسة بارعة يشدد على أغلب ألفاظه الهامه موقع كلمتي لجدران الحجرية ــ ممتاز موسيقيا ووقع كلمتي ــ القضبان الحديدية ــ جزل ومتين ، كما أن كلمة ــ عقول ــ تستمد قيمتها ووزنها من مقابلتها مع الاشياء المحسوسة · على أن تسويغ هذه الفكرة غير مؤكد ونحن قد نوافق على قبولها باعتبارها نصف حقيقة على لاكثر وليس حقيقة كاملة · ان الشاعر هنا لايناقش أو يجادل بل يعرض فكرة ، لكن ما أعطى الأبيات شميتها هو طبيعة العبارة المتناقضة ظاهريا لأن الجدران الحجرية تصنع سجنا في الواقع ، والأبيات تبدو مدهشة مثلها مثل الكثير من العبارات المناقضة ظاهرياً للعقل ومع ذلك فقدتكون صحيحة · وهذه الفكرة ليست جديدة · يقول هاملت · « قد أكون مقيداً ضمن غلاف جوزة ومع ذلك أعتبر نفسي ملكاً لا يحد سلطانه مدى · » لكن مرة أخرى تبقى حداثة الفكرة أمراً غير مؤكد · ان ما نبحث عنه هو الفكرة الشعرية وهذا لا يعتمد على كون الفكرة غير مألوفة بل على مقدرة الكاتب في استعمال الالفاظ لينقل لنا ما قد فكر فيه بشكل مثير للمشاعر والانفعالات · ان هناك بالأحرى توكيداً هشاً على أبيات ــ لفلس . لمتوازنة بشكل أنيق ، فقد نحس· أن شخصاً آخر ، يمكن أن يكون قد اقترح أو أوحى بالفكرة اليه ــ بالرغم من ان أحداً لم يفعل ذلك ، وبهذا استطاع أن يقدمها الشاعر بشكل أنيق وجذ ب · تتحد الافكار والألفاظ في كل واحد في الكتابات الرائعة حيث لا ينتابنا الاحساس بأن الفكرة الشعرية المصاغة بشكل ذكي كانت موجودة سلفا كفكرة بل نشعر أن الكاتب يبدع معانيه كلما خطا خطوة الى الأمام ؛ اننا نحس بابداعه الخلاق بدلا من أن نحس أنه يستنبط الافكار ويصوغها صياغة ·

أما مرثية الشاعر ــ غري ــ فتضم أفكارا متعددة واليك أجمل مقاطعها ·

ان أعماق المحيط التي لا يسبر غورها
تحتوي على الكثير من الأحجار الكريمة ذات البريق الاصفى
كم من وردة سقيت لتتورد خجلا دون أن تراها عين ناظر
وتبدد عذوبتها على انسام الصحراء

انا ندرك مباشرة ، دونما معرفة لباقي القصيدة أن الأبيات مجردية وان الفكرة تدور حول جمال مجهول أو حول امكانيات لم تتحقق على أرض الواقع ، والشاعر موفق أيما توفيق في نقل الفكرة الينا بعيداً كل البعد عن الصياغة المبتدلة لمألوف . واذا آمنا أن مهمة الشعر بالدرجة الأولى هي الباس الأفكار الملابس الجميلة فانه من الصعوبة بمكان ايجاد ما هو أجمل من هذه الأبيات حيث تبقى لها نكهة خاصة متميزة دون تعثر أو تكلف في الحركة وهي تنقل لنا ، ببراعة ، الاحساس بالأسى الذي ينساب مع الفكرة في ساقية واحدة . ان هذه الحركة المتطلعة تجعلنا نسوغ ولو بشكل جزئي اعطاء الشاعر .. غري .. رموزه صفات مثالية للقيمة المخبأة . ونحن حالما نفكر بالمقارنة أو القياس بين هذه الأحجار الكريمة الصافية والورود المحمرّة خجلا من جهة والاشخص الانسانيين المنسّبح اليهم ضمنا من جهة أخرى ندرك الصفة المثالية والقيمة المثالية لرموز هذه الأبيات .

لا تفرض علينا الفكرة الشعرية بالاكراه في أي من هذه الأبيات . ونحن قد نتقبل هذه الرموز ونقرّها وذلك للجاذبية الحقيقية والجوهرية الكامنة فيها، كما أن الشاعر يخلع على الورود المحمّرة خجلا والتي ذبلت دون أن يراها أحد صفة بشرية : وقد يكون هذا التصوير جملة أساسية ذات دلالة من وجهة نظر فكرية . الا اننا لن نكون دقيقين جداً هنا لأننا نحس أن ـ غري ـ نفسه ليس مهتماً الى حد كبير ، لا من الناحية العاطفية ولا العقلية بالفكرة ، فأكثر ما يهمه ، كما نحس ، الايحاء بجمال التباين أو المقارنة بين الحجر الكريم الصافي والأغوار السحيقة القابعة في أعماق المحيطات بالاضافة الى التعبير بشكل موسيقي عن احساسه بالجمال العابر للوردة المجهولة .

انه يقترب في الحقيقة من الخيال الرومانسي ومن الموسيقى التي تدعب الأذن ؛ ومن أجل هذا الايحاء الرومانسي وجمال الصوت عرض الشاعرالفكرة مرتين • الا اننا لانحس عند الشاعر ــ غري ــ ، برغم ذلك ، وجود أو حضور لفكرة الشعرية الحية بوصفها عاملا يشكل ويصوغ التعبير بأكمله ، وهو بذلك شبيه بالشاعر لفلس ؛ على أنه يقدم لوحة توضيحية غنية بالألوان لفكرة شعبية شائعة ، رائعة ، ذات جرس موسيقي ، جذابة رومانسيا دون أن تكون الأبيات قوية الاقناع كتعبير عن حقيقة توصل الشاعر الى معرفتها بشكل شخصي •

وسترينا الأبيات التالية اذا جلونا غرابتها وعرفنا أن هذه الغرابة تجربة شخصية حقيقية ــ تقول غرابة لأن ــ هوبكنز ــ ما يزال مغمورا ، سترينا وظيفة من الوظائف التي تؤديها المفردات الشعرية مختلفة كليا عن كل ما تقدم في هذه الدراسة • هذه الأبيات مقدمة لقصيدة موضوعهــــا « زوال الجمال أو الزوال الظاهري للجمال » وتدعى « الصدى الرصاصي والصدى الذهبي » •

ترى كيف الاحتفاظ ؟ أثمة أي شيء ، أليس شيء كذلك ، اني لم أعرف شيئاً منه في أي مكان :

قوس أو دبوس أو جديلة أو شريط أو مشبك أو رباط أو مزلاج أومقبض أو مفتاح كيما أشد به الجمال الى الوراء ، صنه ، صن الجمال ، الجمال ، الجمال ••• من التلاشي •

هذه الأبيات الجميلة القوية منتقاة خصيصاً لمقابلتها مع أبيات لفلس وغري ــ كمثل واضح بسيط يدل على عمل الفكرة الشعرية • الفكرة هنا بسيطة بحد ذاتها ونستطيع ايجاد العديد من مثيلاتها في الأعمال الأدبية المختلفة ، لكن يبقى فهم الشاعر لهذه الفكرة ذاتياً خاصاً وتظل الفكرة الشعرية قوية • اننا نحس الحاحية الفكرة والأهمية التي تضطلع بها بالنسبة للشاعر شخصيا مـــن خلال الاسلوب الذي يستخدم به الشاعر اللغة • والفكرة هنا تسيطر على الشاعر لا بل تشغله من الاعماق • انه لا يعرض قضايا أو مقترحات أنيقة ورزينـــة

ومؤثرة ويصعها في قالب شعري بقدر ما ينقل لنا فكرته من خلال مسعى مادي يكاد نحسه لايجاد سبيل تنقذ به الجمال من الزوال ٠

ان التحليـل الدقيق يكشف لنـا التلاؤم المؤثر الايقاعي موزون المتناغم للتغيرات الصوتية والنبرات والتوكيدات والوقفات التي تنقل لنا توق الشاعر وتشوقه ورغبته الشديدة ، لا بل يأسه ، في الوصول الى ما يريد ؛ ويبين هـذا التحليل مصادر المقابلة المؤثرة في الصوت والحركة ، هذه المقابلة المتطابقة مع اختلاف المضمون بين البيتين الشعريين ٠ البيت الاول في التعابير المتكررة الباحثة من جهة والوسائل او الادوات المحددة القابلة للمسك والتي تبعث على اليأس في تعدادها من جهة أخرى ٠ والبيت الثاني الذي يقول : أشد به الجمال الى الوراء من ، ليـال الجمال الجمال من التلاشي تعبير له تأثير في النفس شبيـه بقولنا يتبدد مع الهواء ومع الهواء الرقيق ٠ الكلمات بحد ذاتها تؤدي وظيفتها بقوة فهي ليست فقط أداة لنقل الأفكار وهي ليست توضيحاً لفكرة غنية بالألوان ٠ ولـو حوّرت الكلمات بشكل طفيف لفقدت فكـرة الشاعر ميزة هي شخصيتهـا الفريدة المتميزة ٠ ان انتقاء الأشياء في البيت الأول يبدي لنا نوعاً من التفكير ، لكن هذا التفكير يكمن في الجناس والسجع وفي الترتيب المنتظم لهذه الأشياء ٠ فتماثـل الحروف الاولى ــ بالنص الانكليزي طبعاً ــ في الألفاظ المتجاورة وتكرارهوالسجع الذي ينقلنا الى البيت الثاني يجعلاننا نحس الفكرة الشعرية ٠ ترينا هذه القطعة الشعرية الفكرة الشعرية التي تؤدي وظيفتها ببساطة نسبياً بالرغم من غرابتها بالنسبة للقارىء للوهلة الأولى ، وهي ليست معقدة تعقيد أروع مقطوعـات ــ هوبكنز ــ ٠

فالفكرة الشعرية تحصـل عندما تُحس الصـورة وليس عنـدما يستعملها الشاعـر فحسب ، هـذا الشاعر الـذي يجعل كلماتـه تحكي الفكرة بينمـا يقوم هو عادة بتبسيطها تدريجيا ٠ هذه الفكرة نحسّها مـن خلال الكلمـات والصور الدالة على شيء مدرك بالحواس ولا نحسّها من خلال الكلمات والصور المطلقـة التي تظل غامضة وعامة ٠ وفيمـا يلي تعليق طريف على هذين البيتـين

كتبه هوبكنز نفسه الى صديقه ـ روبرت بريدجيز ـ « عليك أن تعرف أن كلمات مثل سحر وافتتان لا تصلح هنا ، وان عبارة الى الوراء ـ ليست جميلة لكنهـا تعطي الاحساس بالتقيد المادي الذي أريده • »

ان تقييم ثلاث قصائد قصيرة كاملة سيساعدنا على توضيح الفكرة الشعرية، هذا الموضوع المعقد • واليك أيها القارىء القصيدة الأولى •

اقرعي أيتها الأجراس الوحشية للسماء المتوحشة
وللسحابة الطائرة وللضوء المتجلد
فالعام يلفظ آخر أنفاسه في بركة الليل
اقرعي أيتها الأجراس واتركيه يموت !•
اقرعي معلنة نهاية القديم ، اقرعي معلنة قدوم الجديد
اقرعي ، أيتها الأجراس السعيدة ، عبر مسافات الثلج
ان العام مسافر ، دعيه يسافر
اقرعي معلنة نهاية الزائف ، اقرعي معلنة اطلالة الحقيقة
اقرعي معلنة نهاية الحزن الذي يستنزف حيوية العقل
اقرعي معلنة نهاية الشقاوات التي لن نراها بعد الآن
ونهاية الضغينة بين الأغنياء والفقراء
اقرعي ثأرا لكل أبناء الجنس البشري •
اقرعي أيتها الأجراس معلنة نهاية قضية تموت بشكل بطيء ،
ونهاية أشكال قديمة من الكفاح
اقرعي مبشرة بصيغ حياتية أرقى
وبسلوك انساني أجمل وبقوانين أصفى
اقرعي أيتها الأجراس معلنة نهاية الحاجة والقلق والخطيئة
وبرودة الأزمنة الغادرة
اقرعي ، اقرعي معلنة نهاية قوافي الباكية

اقرعي مبشرة بقدوم الشاعر الاكثر نضجا وكمالا
اقرعي أيتها الاجراس معلنة نهاية الغرور الزائف في المكان والدم
وبهاية الافتراء والحقد بين الناس
اقرعي مبشرة بحب الحقيقة
وبحب الفضيلة ٠
اقرعي معلنة نهاية الأشكال القديمة للمرض الكريه
ونهاية الشهوة الدنيئة للذهب
اقرعي معلنة نهاية آلاف من الحروب خاضها الأقدمون
لتبشري بقطاف آلاف السنين من بيادر السلام
اقرعي أيتها الاجراس مبشرة بقدوم الانسان القوي الحر
ذي القلب الأكبر واليد الأرق
اقرعي معلنة نهاية الظلم من العالم
اقرعي مبشرة بمجيء المسيح القادم ٠

★ ★ ★

التبشير بقدوم الخير والتبشير بنهاية الشر هو الفكرة التي تقوم عليها هذه القصيدة التي يفصّلها ويزيد فيها نوع ما من التفكير ؛ الا أن هذا التفكير يتناول أشكالا من المدركات ، المفاهيم الجاهزة ويعالجها لتكون في مجموعها برنامجاً أخلاقياً عبر عنه الشاعر بأسلوب لفظي منتظم ٠ والمعجبون بهذه القصيدة الرائعة يقولون ان الشاعر لا يقصد عرض عمليات فكرية لها دلالة أو مغزى ويدافعون عن الصفة الآلية لاستعمال التضاد والطباق في القصيدة باعلانهم أن هذا تبسيط مقصود ؛ لكن هذا السرد الذي يكاد يكون في معظمه صيغاً مبتذلة (كليشيهات) لهو ضمانة ضعيفة للاحساس الأخلاقي ، وهذه الصيّغ التي تصطلع بموقف أخلاقي صريح هي روح القصيدة ٠ وان شاعراً ذا تفكير أعمق لن يكون بهذه السلاسة الآلية في تعابيره المتناسقة ؛ فنحن هنا أمام ترتيب مقصود أكثر من كوننا أمام قطعة شعرية تنمو أفكارها نمواً ٠ ان الشاعر ــ تينسون ــ قد استعمل عشرين فكرة او أكثر في هذه

القصيدة ، لكنه لم يستطع أن يصبّها في صياغة مؤثرة وبطريقة متناسقة الأجزاء· انك تحس بأن الأفكار قد أقحمت من الخارج ، من فتات أفكار عامّة ثم سكبت في شكل القصيدة المرسوم مسبقاً وبالتالي فهناك شيء من الاختلاط بين انتظام والشاعر لا يبدو أنه قد بذل أي جهد عقلي ملحوظ لكي يعطي الأفكار اتساقاً ذا شأن أو أهمية · ومن المحتمل أن الشاعر قد حول زجّ العديد من الأفكار المتسرعة في قصيدته · الا أن هذه المحاولة الطموحة في احتواء الكثير آلت الى التركيز على لا شيء ، ودون أن نتساءل عن حقيقة رغبة الشاعر ــ تينسون ــ في أن يرى الخير منتصراً نشعر أنه يتكلم بطريقة خطابية انفعالية تطغى على أعمق الأفكار الشخصية للشاعر ــ تينسون ــ الانسان · كان يجب أن يعني الاحساس الحقيقي فكرة أكثر تركيزاً وتعبيراً أقل آلية وغياباً لصيغ المبتذلة او غياب بعضها على الأقل ·

القصيدة الثانية من القصائد الكامنة هي لتوماس هاردي ــ عنوانها « العامل النائم » ·

متى تستيقظين ، أيتها الوالدة ، تستيقظين وترين
الاضطرابات والعلبات التي صنعتها من غير فطنة
مثل شخص عالق في نشوه ، أجهده طويلا ،
انشغال ذهني شديد واستظهار من غير فهم
أني يكون للنماءات الجميلة ، وللآفات الشريرة ، وللحق الواقع في شرك الباطل ،
وللفرق الموسيقية الغريبة الصادرة عن صرخة الضحية وغنائها
وللنكهات العجيبة من الوجع والجذل أني يكون لها مكان ، من غير أن تدركي ؟!·
هل من انبلاج لذلك الصباح الذي يرى عينيك مفتوحتين
وكل ما تحس به أنسجة الحياة المرتجفة الراعشة
كيف ستتحملين نفسك في دهشتك هذه ؟
هل ستتحطمين بضربة خجل عاصفة

كل جسدك الكبير المنتفخ ذي الزرقة
أو أنك ، بصبر ، ستمتلئين وتصلحيّن وتشفين ؟

ان تلخيص المعنى النثري كاف ليدلنا على وجود نوع من التفكير في هذه القصيدة مختلف عن تلك الذي رأيناه في قصيدة ـ تينسون ـ . ان ـ هاردي ـ يسأل بشكل فريد متميز عن طبيعة الحكومة اللاهوتية للعالم . يبدو للشاعر أن هذه الحكومة كائن نشوان ، لم يعرف سر سكرته ، قد حكم عصوراً من الزمن بروتين قانوني متكرر مقيت لا معنى فيه ، ويسأل الشاعر متى سيستيقظ هذا الكائن ويصحو ليرى هذا التشوش المزعج للحياة على الأرض ، وهل عندئذ سيحطم هذا الكائن في خجل كل شيء أم انه سيبدأ تعديلا أكثر جمالا للعالم ؟ .

لا يمكن أن تكون هناك ثمة مجادلة حول وجود نوع من التفكير الايجابي في هذه القصيدة ، فمهما كان اعتقدنا بشرعية الفكرة بحد ذاتها أو باستساغتها أو بمقبوليتها أو بطرافتها ، فمن الواضح أن الشاعر قد فكر جدياً بالحياة ، وبدلا من الأفكار المبتذلة والتعابير الواضحة عند ـ تينسون ـ والتي عرضت بشكل روتيني تافه تعوزه الحماسة ، نرى فكرة رئيسية واحدة في قصيدة ـ هاردي ـ **تجمع ما بين السؤال والقول المفيد وتتطور** بشكل ثابت الى أن يصل الى الكلمة الأخيرة الهامة « تشفين » . هناك ثلاث جمل فقط في القصيدة . الجملة الأولى تعطي القصيدة بكاملها وهذه تشرح لماذا يحس الشاعر بضرورة مخاطبة وسؤال الأم العظيمة . أما الجملة الثانية فتسأل « كيف » هذه الكيف الناتجة عن « المتى » في الجملة الأولى ، غير أن الجملة الثالثة تقترح أجوبة ممكنة للكيف في الجملة الثانية . ان هناك تتالياً في الفكرة . والحركة الثابتة في الشعر تساعد في نقل التساؤل الجدي حول هذه الفكرة الكالحة المثيرة للاشمئزاز تقريباً . واننا لنحس من وراء القصيدة بمشاركة الشاعر الوجدانية مع الألم الانساني في عبارة ـ أنسجة الحياة المرتعشة ـ ـ وصدمة الخجل ـ .

والآن نأتي الى موضوع سؤالنا الراهن ألا وهو أسلوب القصيدة ؛ ان هذا الأسلوب بالاضافة الى كونه يكشف عن وجود نوع من رقة الشعور ، الا أن احساس الشاعر ـ هاردي ـ قد غلّف بغشاوة كثيفة من التأمل ، وفكره صادق بمعنى أنه

مستخلص استخلاصاً ينم عن حيوية الوجدان وأن هذا الفكر قد ألهته المشاركة الوجدانية غير أن هذا الفكر تعوزه الاثارة العاطفية المباشرة والسريعة للفكرة الشعرية الحقيقية . والفكرة الشعرية في القصيدة لا تعدو كونها فكرة اعتيادية تأملية تعالج بشكل رئيسي ما هو مطلق وفضفاض ومع أن طرافة بعض العبارات والألفاظ تستلفت انتباهنا مثل : «الاضطرابات ـ والنداءات الجميلة ـ والفرق الموسيقية الغريبة ـ والخلائط العجيبة ـ والحق الواقع في شرك الباطل ـ والأنسجة الراعشة ـ لا نجد في القصيدة ما يخلق في داخلنا هزّة حاصّة قوية . ثم أن القصيدة لا تخلو من قدر معين من التكرار الذي كان بالامكان تجنبه لصالح الشاعر كما في السطر الثامن بالاضافة الى الاجتهاد والسعي وراء استعمال تعابير ضخمة مؤثرة مثل ـ الاضطرابات التي صنعتها ـ والفرق الموسيقية الغريبة التي تمي صرخة الصحية ـ وضربة حجل عاصفة ـ وكل جسدك الكبير المتمح بي الزرقة ـ بالرغم من أننا قد نعجب ، في هذا المثال الأخير ، بغض النظر عن النغم الميلودرامي المثير ، بالأسلوب الذي يبرز المغايرة في الحركة المتصاعدة مع الحركة المتباطئة الهادئة المتمددة في البيت الأخير .

ولعلّ التأمل في « العامل النائم » يتطلب من أجل الشرح والتعبير أبياتاً بطيئة مهيبة رزينة . الا أن أسلوب الشاعر لا يستحضر بشكل موفق الفكرة المطلوبة لبناء القصيدة . ونحن نحس أن الأفكار ضمنة أكثر مما ينبغي ، ومن هنا نلاحظ التكلف في الأسلوب الذي يكشف محتوى الأفكار . ويبقى هذا الأسلوب فاقداً للرشاقة والحيوية والحاصيّة الوظيفية التي تنسجم مع « قوة التخيل الحسي الانفعالي في ابداع الفكرة الشعرية .

ان كلمات الشاعر ـ تشير الى ـ أكثر من كونها تحدث أثراً او تغييراً . وهي ليست حيّة نشيطة تفعل في النفوس فعلها المطلوب . والأبيات التي سنعرضها فيما يلي تري ذلك النوع من الاشراق والحياة اللذين تفتقر اليهما أبيات ـ هاردي ـ ففي الوقت الذي يعرض به ـ هاردي ـ أفكاره الذاتية الصادقة بشكل متثاقل بطيء نحس بأفكار ـ شكسبير ـ من خلال الصور المشرقة الواضحة القوية . وتأثير هذه الصوَر لا يتأتى فقط من ايحائيتها الفعلية الواقعية . وهذه الأبيات تصلح

لتكون أرضية بحث كامل حول الفكرة الشعريــة ، الا أنا نعرضها بشكــل رئيسي هنا لنظهر مغايرتها لصيغة الفكرة في قصيدة ــ هاردي ــ •

والنقطة التي يجب أن يشدد عليها هي القدرة الكبيرة التي تستطيع أن تنقلها الصور الشعرية المادية مقابل الصور النثرية المطلقة الفضفاضة - يقول الشاعر ، المرابي يشنق المحتال بدلا من أن يقول ان الأغنياء الذين في أيديهم السلطة هم في موقع يسمح لهم بأن يصدروا حكماً على المحرومين المساكين الصغار بالرغم من احتمال كون هؤلاء الأغنياء جناة أكبر •

المرابي يشنق المحتال

فالأسمال البالية تظهر كل الاثام الصغيرة

أما الأثواب والمعاطف ذات الفراء فتغطي كل شيء ــ اطل الخطيئة بالذهب

فيكسر رمح العدالة القوي بلا أذى

سلح هذا الرمح بالأسمال ، تثقبه قشة القزم •

ثالثة القصائد التي سندرسها قصيدة للشاعر ــ ييتس ــ بعنوان « الموت » •

لا يــلازم الخــوف ولا الأمـــل
حيواتـــا يمـــوت
أمــا الانســان فينتظــر نهايتـــه
خائفــاً كــل شيء وآمـــلا في كــل شيء
فلقــد مــات الانســـان مــرات عديــدة
ثــم نهض مــرات عديدة من جديد
لكن الرجــل العظيــم ، في اعتزازه ،
وهــو ينـــازل الرجــال القتلـــة •
يحتقــر أن يحبس أنفـاســـه
لأنـــه يعــرف المـوت حتـى العظـم
ان الانســـان هو الذي ابتـــدع المـــوت •

يوجد في هذه القصيدة القصيرة القوية خمسة أفكار على الأقل كلها ذات دلالة واهمية اذا ما فكرت تفكيراً جدياً في موضوع القصيدة • والأفكار كلها موضوعة في كلام واضح ، انها تعابير صريحة لا تحويها أو تتضمنها أو تلمح الى وجودها بشكل قوي أية صور بيانية ، ومما يكمن انتصار الشاعر في كونه قد صاغ لنا قصيدة بمثل هذا الوضوح دون اللجوء الى اقتراحات أو تلميحات ونحن لا نحس أن الفكرة صدرت عن تكوين أو صياغة فكرية على الاطلاق بالرغم من أن القصيدة تتشكل بمعنى من المعاني من فكر وأفكار • وبالرغم من كون الأفكار لها اهمية هامة لذاتها فان ما يحقق الاثارة العاطفية العميقة وما يجعلنا نحس أننا على اتصال مع نوع من أنواع الفكرة الشعرية وليس فقط مع افكار عامة هو **حضور شيء آخر غير الأفكار** • ان هذا الحضور هو بلا ريب احساس الشاعر وانفعاله وهذا يحس أكثر ما يحس بشكل مؤثر في متانة الايقاع والصدق في القصيدة ، هذا الايقاع قوي وليس هشاً على الاطلاق بالرغم من امتلاكه نوعاً من الصلابة الشديدة والعمق الملائمين تماماً للفكرة البعيدة عن التكلف والمكابرة •

أما مفردات القصيدة فغالبيتها فذات موسيقى قوية ومصاغة بشكل فيه كثير من الايجاز حيث لا توجد كلمة زائدة ولا نستطيع تبديل كلمة واحدة دون أن نضعف بناء القصيدة بأكمله ، ويمكننا القول ان هذه المفردات هي مفردات شاعر منظّم مركّز على موضوعه الى حد بعيد ، وهنالك احساس الشاعر الذي يلازم فكرة الرجل العظيم، هذا الرجل العظيم الذي يواجه أعداءه القتلة ؛ هؤلاء القتلة يحتقرهم الشاعر ويجعلنا نحس تجاههم بالاحتقار • أما التّجاور بين عبارتي ــ حبس الأنفاس ــ الذي يقلل من أهمية الموت و ــ يعرف الموت حتى العظم ــ التي تؤكد شجاعة الرجل النابعة عن المعرفة ، هذا التجاور مؤثر للغاية •

ان التقليل من أهمية الموت في القصيدة لا يقتصر فقط على الاستخدام اللطيف للتعبير عن شيء بغيض وذلك في عبارة ــ حبس الأنفاس ــ لكن يظهر أيضاً في موسيقى العبارة نفسها التي تعتمد كثيراً على حركة الشفاه ، ان التجاور يقودنا الى الحقيقة التي تبدو تناقضاً وهمياً في السطر الأخير ، هذه الحقيقة العميقة في مغزاها

هي أن الموت ليس نقيضاً للحياة بل هو جزء منها وعقل الانسان هو الذي ابتدع فكرة الموت ، هذه الفكرة التي لا يوجد نظير لها عند الحيوانات العجماء • ولقد توصل الشاعر الى الخاتمة بمعنيها الاثنين عن طريق مراحل متتالية وهي تعود بنا الى بداية القصيدة من جديد • وهذه الخاتمة صحيحة بشكل لا يقبل النقاش بمعنى أن العبارات التي قد يناقش بعض المفكرين التجريديين في صدقها ، ترتدي هنا نوعاً من الملموس المنطقي والصدق ، وهذا الملموس يضرب بجذوره في فكر الشاعر وعاطفته • وهو ربما كان سلسلة من التأكيدات المتسمة بالتقطع وعدم الترابط لو عالجه شاعر أقل شأناً • لكنه هنا كل مترابط منطقياً ، تشده الى بعضه البعض حركة خاصة متميزة واثقة ، ونبرة تسع من وتشتمل على قوة الشاعر الرواقية* •
وبالرغم من كون القصيدة لا تبدي فكرة شعرية في أكثر نقاطها اشراقاً — الموقف الرواقي لا يفضي الى استغراق في كل تعقيدات الحياة الكثيرة والمتنوعة — فان مقترحات القصيدة لها مفعول عاطفي ولذلك فهي جزء متمم للأثر الشعري برمته •

ان مجرد عرض الأفكار في قالب شعري ليس شعراً عميقاً لان هذا الشعر يبدو عندئذ غاية في الوضوح ولقد كان كثير من الشعراء وحتى الكبار منهم أحياناً غير صادقين مع انفسهم وذلك بصياغة عبارات مطنبة للتعبير عن أفكارهم وآرائهم المضللة ولقد اعتبروا ذلك شعراً •

ان جزم الشاعر — ملتون — في حاجة الشعر لأن يكون بسيطاً وحسياً وعاطفياً قول اعتباطي الى حد ما ، لكن اذا ترجمنا بسيطاً بأنها تعني — غير متكلف تكلفاً لا حاجة لنا به — وجدنا أن كثيراً من الشعر الجميل يتطابق مع ما يقوله — ملتون — ولو انتبه — ملتون — نفسه الى هذا لوفر على نفسه انتاج ذلك النوع الذي هو مجرد جدل أو مناظرة بلغة الشعر وهو الجدل الذي برر تعليق الشاعر — بوب —

(*) الرواقية : مذهب فلسفي انشأه زينون حوالي عام ٣٠٠ ق•م قال بأن الرجل الحكيم يجب ان يتحرر من الانفعال وأن لا يتأثر بالفرح أو الترح وأن يخضع من دون تذمر لحكم الضرورة القاهرة • المترجم

على ذلك الجزء الخاص من قصيدة ـ ملتون ـ « الفردوس المفقود » •

أما الشاعر ـ وردسوورث ـ فهو ميّال بشكل مشهور الى أن يتملسف على نحو ممل مبتذل مستعملا الشعر الحر المرسل غير المقفى • ان فلسفته وأفكاره حول الحياة وموقفه منها كما في شعره ذات قيمة وجمال كبيرين ، الا أنها أقل اقناعـاً عندما تسكب في صياغة كهذه :

هناك لحظات من الزمن تتخلل وجودنا
تحتفظ بتفـوق واضــح
انهـا فضيلة لهـا مزيـة التجديـد

ولذلك عنـدما تغـزو الكآبـة انفسنـا
بفعـل من راي زائف او تفكـير معانـد
أو بسبب من واجب كبـير يلقى عـلى عاتقنا فيثقل كاهلنـا
ناتج عن انشغالاتنا الحياتية التافهة ونحـن نتحرك
في حلقة علاقاتنـا واتصالاتنا الروتينية
هذه اللحظات تغـذي عقولنا وترممها دون ان نشعر •

القول بأنّ هناك لحظات في حياتنا تريحنا عندما نتذكرها في أوقات اليأس والقلق وتمدّنا بأسباب البقاء في الحقيقة ، يحمل قدراً كبيراً من التصديق ؛ لكن بالرغم من أننا قد نتفق مع وجهة نظرنا العقلية فاننا لسنا مكرهين على الايمـان ايماناً يستطيع معه تعبير أكثر ماديّة أن يحملنا على التصديق • أما الأسـلوب الأدبي فليس بسيطاً وحسياً ومثيراً للانفعال بالشكل المطلوب ، والنص يتحدث بلغة المطلق الفضفاض والمفردات ليست الا أدوات لنقـل الفكرة ، والفلسفة في هـذا النص الشعري تقع في المقام الأول أما الشعر فيقع في المقام الثاني • ويمكننا القول حيث تطغى الفكرة المطلقة المجردة في نص أدبي يخفّ فيه بريق الخاصية الشعرية الأساسية ، حيث تمسك رقة الشعور المفعمة بالحيـاة والمستقلة بذاتها بالفكـرة وتعرضها بحيوية وجاذبية •

ان التعبير الأدبي في هذا النص لا يخلو من دلالة على عقل يفكر بشكل جدي في أمور الحياة كما يبدي التعبير نوعاً من المهارة في السيطرة على جملة طويلة الا أنه تعبير مجهد بطيء تعوزه الرشاقة المتميزة • (هذه الأبيات نوع من مقدمة لسرد حادثة جرت زمن الطفولة ، لكن هذا لا يؤثر في حكمنا على قيمتها الشعرية) •

ان وردسوورث يعرض لنا في أعماله الأولى خبرات شخصية جداً وهذه الخبرات عبرت عنها طراوة رئة ونفاذ بصيرة استثنائيان ؛ اننا نرى ونسمع بحيث يصبح قبولنا لاستنتاجاته جزءاً من تجاوبنا الكامل معه لأن هذه الاستنتاجات جزء مكمّل لخبرة الشاعر نفسه •

ان خبرة الشاعر المادية والروحية تتجسد وتتخذ شكلا في الصياغة الشعرية لكن واقعية الخبرة لا علاقة لها بموضوع استخراج لأفكار واعطائها أهمية خاصة بها • ففي الأبيات التي استشهدنا بها يحاول وردسوورث اعطاء أهمية زائدة ونافلة لفكرة قد استنتجها وعزلها عن بقي خبراته •

ولقد ناظر ونقش الشاعران ـ د ن ـ و ـ درايدن ـ وكثير غيرهما بلغة الشعر ، والسيد ايليوت عبر عن أفكار عميقة بعيدة في « الفصول الأربعة » وفي أماكن أخرى • لكن في شعر ـ دن ـ و ـ درايدن ـ توجد خصائص تهمنا أكثر من الأفكار • أما شعر السيد ـ ايليوت ـ الذي يتعقب الفكرة ، يظهر حركة الفكرة ذاتها بكل ظلالها الملازمة للشعور والموقف ، وهذا الشعر بارع براعة الفكرة نفسها ولقد اتحد هذا الشعر مع الفكرة بشكل لا انفصال فيه •

والنص التالي للشاعر ـ درايدن ـ الذي يشير الى جهود الفلاسفة القدماء في ايجاد الأجوبة تفسيراً للغز الوجود ، يبيّن لنا كيف يمكن لشعر العرض والمحاكمة والتساؤل ان يكون جذاباً :

لقد تلمس هؤلاء الفلاسفة طريقهم نحو دولة المستقبل على نحو اعمى
وأصدروا أحكامهم على القضـــاء والقــدر

فهل استطاعت كل محاولاتهم أن تجد تفسيراً
لما يتعلق بمسألة الخير في الجنس البشري ؟!
ما كانوا ليجدوا السعادة أبداً
فلقد غابت عنهم مثل أرض مسحورة ! •
وفحوى أحد أفكارهم انه يجب أن نستمتع بالخير
وهذا الخير ان استمتعنا به قضى على كل الحوادث المشؤومة الصغيرة
والمجنون الأكثر حكمة بينهم كدح من أجل الفضيلة
في أرض عقيمة شائكة في أحسن حالاتها
وبعض هؤلاء انتفعت أرواحهم الجشعة في الملذات
لكنهم وجدوا طريقهم قصيرة جداً وبثرهم عميقة جداً
انهم امتطوا مراكب تنفذ منها الماء لم تستطع حفظ سعادة
وهكذا فالأفكار القلقة تتدحرج في حلقات مفرغة
من دون مركز تثبت بـه الـروح
وتنتهي جهودهم بلا جدوى في هذه المتاهة الموحشة
فأنّى يستطيع الأصغر أن يفهم الأكبر ؟!
وأنّى للعقل المحدود أن يحيط بالمطلق ؟!

لن يدّعي أحد وجود فكرة شعرية عميقة وقوية في هذه الأبيات أو نوعاً من التفكير المتأمل كما رأينا عند ـ هاردي ـ أو وجود أفكار مقفاة مسجوعة لها مزية خاصة في الضرب على المشاعر كما عند ـ ييتس ـ • إلا أننا نحس أن هذه الأبيات متفوّقة على أبيات ـ وردسوورث ـ في كونها لا تعتمد على صحة مغزى فكرة فلسفية معبر عنها بوضوح بقدر اعتمادها على سيطرة الشاعر على مواده الشعرية وموقفه منها ـ فدرايدن ـ حاضر هنا كشاعر ولا نحس أن الأمر كذلك بالنسبة ـ لوردسوورث ـ • وفي شعره غير المقفّى المطلق التأملي توجد معالجة سلسة وقوية تحتتم على نحو لا يحققه شعره الحر الآخر ذو القصدية الأكثر جلالا

ورزانة ٠ ان لايقاع في هده الأبيات يبدو ملتصقا بشكل محكم بالموضوع المعالـج ويضيف اليه بنفس الوقت الاسلوب الذي يقترب من لغة المحادثة والـذي ينساب بشكل سهل : كل هذا يؤكد أن الموضوع غير متكلف على نحو ثقيل ، على أن تلاعب الشاعر البارع بالألفاظ في التهكم اللطيف والموقف اللاهي ازاء مادته الشعرية يضفي على مادته هذه وحدة أكبر من تلك التي تمتلكها هذه المادة ، بالاستناد الى تعاقب منطقي في الافكار ٠

والنوع الاخير من الوحدة في العمل الادبي يمكن أن يكون موجوداً لوصفنا الأفكار بلغة النثر لكن النوع الأول من الوحدة في العمل الأدبي يخص الشاعـر وحده ـ ٠ وان الشاعر الهجائي في ـ درايدن ـ يعطي حياة وتعبيراً جذاباً الى ما هو ، فوق كل هذا ، مادة شعرية ثانوية ٠ ونحن نرى أن عدم تصديقه واحتقاره للفلاسفة القدامى لهما أساسهما عندما يهزأ من الاستنتاجات التي توصلوا اليها لأنه يستطيع وبسرعة فائقة وبسهولة أن يبرهن على فشلهم في بلوغ الحقيقة المطلقة والوصفة الطبية في لجنس البشري بأكمله ٠ هؤلاء الفلاسفة تحسسوا الدرب على نحو أعمى وحكموا بشكل متهور على مفاهيم العنـاية لالهية والقضاء والقـدر (لاحظ ان موسيقى العبارتين المتضادتين تساعد في الدلاله على الطابع الهجائي)٠

و ـ درايدن ـ يستخف بهؤلاء لفلاسفة ببراعـة مستخدماً التهكـم اللطيف والسخرية في عبارة ـ المجنون الاكثر حكمة ـ المتناقضة وهمياً في المعنى والمتزعة باستعارة مجازية اعتيادية تدل على العراقيل الأكيدة والجهود العميقة التي تختص بحياة الفضيلة المتزمتة الصارمة ، لكن ما يعطي ذلك البيت نكهته الخاصة به هو عبارة ـ أحسن حالاتها ـ القريبة من لغة المحادثة حيث تسمع صوت الشاعر يرتفع قليلا في عبارة أكثر كشفاً ودلالة مرتجلة على ما يبدو ٠ وانه لمن الملاحظ ان استعمال الجناس الاستهلالي في اللفظتين المتجاورتين ـ عقيم ـ والأحسن ـ اللتين تبدأ كلتاهما بحرف ـ ب ـ في اللغة الانكليزية
وهذا الجناس مثال جيد يؤدي وظيفته بشكل غير متطفل على معنى النص ٠ أما كلمة ـ جشمة ـ فهي أكثر احتقاراً لما لها عادة من دلالة حسية مادية والعبارة

بكاملها ـ أرواحهم الجشعة ـ قوية بموسيقاها وبالطريقة التي توجد فيها بين المادي المبتذل ـ الجشعة ـ واللامادي النقي ـ أرواحهم ـ وهناك صدق واستهزاء في صورة أولئك المكرسين أنفسهم للملذات الذين يفشلون في ايجـاد السعـــادة الحقيقية المطلقة • ونحس أن الشاعر أسقط هؤلاء ونبذهم بشكل لا يقـبل المناقشة في ايقاع القصيدة الذي يؤكد مثالبهم وعيوبهم وعلى الاخص في الأبيات الثلاثة الأولى حيث تحمل كل كلمة تقريبا تأكيداً رزيـاً مفترضـاً كما يسخر الشاعر لفظاً ومعنى من دعاوى وذرائع الباحثين في عبارات ـ وجدوا طريقهـم قصيرة وبئرهم عميقة ـ و ـ مراكبهم تنضح الماء ـ والاستعارة المجازية تنفس من جلال الموضوع وجديته • وتنجح سخرية الشاعر في جعلنا نحس بطلان الجهود في ايجاد نقطة ثابتة لهذه الافكـار عند هؤلاء الفلاسـفة التي تتدحرج في دوائر لا نهاية لها ، على أن البيت الأخير له حلقته الأخيرة المبررة التي تدور حول معناه •

هذه الابيات ـ لدرايدن ـ عرضناها هنـا كبرهان أو دلالة على الاسـلوب الذي يمكن به أن تندمج المناظرة بنجاح في لغة الشعر ـ وما نستمع اليه هنا هو الشعر وليس الجدل ، والمادة الشعرية لا تهمنا كثيراً الا بعد أن أخرجها لنـا الشاعر مفعمة بالحياة ، وبتعبير آخر ان صوت الشاعر هو الشيء الذي يهم •

ولكي نختتم الفصل بتعليق مفيد وقوي يمكننـا أن نناقش أولا قصيدة توضح وجهين مختلفين لوظيفة الفكرة الشعرية ، وهذان الوجهان مختلفان لكنهما يتضمنان بعض العناصر الرئيسية المشتركة فيما بينهما • القصيدة للشاعـر ـ بليك ـ ثم مقتطفات من ـ أنتوني وكليوباترة ـ • قصيدة ـ بليك عنوانها « شجرة السم » :

كنت غاضبا من صديقي
فتحدثت عن غضبي فانتهى غضبي •
كنت غاضباً من عدوي
فلم اتحدث عن غضبي فازداد غضبي •

نمّيت غضبي بالمخاوف
ليلا ونهارا بدموعي
واضأته بابتساماتي
وبخدع ماكرة ناعمة
فنما غضبي في كل من الليل والنهار
حتى اثمر تفاحة لامعة
رآها عدوي تشع
وعرف ان هذه التفاحة لي
فانسل الى حديقتي
عندما كان الليل قد ارخى سدوله على القطب
وفي الصباح ، مسرورا أرى
عدوي يتمدد تحت الشجرة ٠

ان معنى القصيدة او فكرتها بلغة النثر يمكن أن يستخلص ليصبح مايلي: حالما أخبرت صديقي عن غضبي منه تلاشى غضبي ، لكن عندما كنت غاضباً من عدوي أبقيت الغضب وبتصرف خادع ماكر نصبت له شركا فكان هـذا الشرك سبباً في خرابه ٠ هذا ما يكونه ملخص بسيط لمعنى القصيدة ، علما أن عـدم موافاتها بالغرض نوع من الدليل على وجود الفكرة الشعرية غير العادية بالرغم من أهمية القصيدة وكونها حقيقة نفسية تدل على مدى وعمق التجربة التـي تعالجهـا ٠

الشاعر ـ بليك ـ مهتم في التعبير عن بعض الحقائق النفسية السيكولوجية أعني مثلا التنفيس عن شعور مكبوت أو موقف ـ الغضب هنا ـ هذا التنفيس الذي يحدث عندما يخرج هذا الشعور الى حيز العلانية في كلام منطوق ٠ الحقيقة السيكولوجية الثانية هي تحول الغضب عندما نكبته الى رياء شرير يبرز في عملية الانتقام ٠ على أن عرض الحقائق النفسية بهذا الاسلوب يهبها قوة مركبة أكثر

ـاما مما تستطيع أن تقدمها قيمته كحقائق صحيحة • وهذا الاسلوب يدل على رؤيا ذات وضوح كبير ، فالشاعر يسكب أكثر مشاعره ذكاء وغموضاً في كلام واضح يضج بالحيوية ، وما يعطي القصيدة متانتها هو التزاوج بين وضوح الرؤيا والبساطة الكاملة في الاسلوب بالاضافة الى موقف الشاعر الشديد الغموض، والشاعر مزيج من الخير والشر ؛ حيٌّ وحكيم في تحدثه علانية مع صديقـــه ، وشرير في استعمال حكمته التي تنحدر الى مكر لكي يقهر خصمه • وهـــو صافي الذهن حاد الادراك ، متأن رزين محترس لكن ربما كانت هناك مسحة من الشعور بالندم في الفاظ ـ مخاوفه ـ و ـ دموعه ـ هـــذه الدموع والمخـــاوف قد تكون مفترضة أو حقيقية • أما ـ الابتسامات ـ و ـ الخدع الماكرة الناعمة ـ المشار اليها على أنها شرور ، فتحس بالوقت نفسه بامتاعها • والتفاحة الشريرة شيء جميل ، ويستمر غموض الشاعر حتى النهاية حيث يكون مسروراً بالمصير المهلك الذي قد أحرزه • ونحس بغموض أكبر في ادراكنا للاعتراف الصادق بالسلوك غير الصادق • القصيدة في الحقيقة باكملها تقريبـــا تهتم في تطوير الاستعارة الجزئية النابعة من كلمة « ينمو » هذه الاستعارة التي تنبثق عفوياً من الكلمـــة مثل نماء طبيعي • وان هناك انتقالا أكيداً وسهلا يحدث بشكل رائع في الحركة الخلقية والأداء الحسيين المفعمين بالحياة والنشاط واللذين من خلالهما نستطيع أن نستخلص المعنى النثري للقصيدة، لكن فيهما ومن خلالهما نحس غنى التجربة المفهومة والمسيطر عليها بثقة تجعلنا نحس بصدقها العميق الذي لا ريب فيـــه وذلك في أسلوب العبارات والسرد في القصيدة •

ففي قصيدة من ستة عشر بيتاً ، توجد ستة عشر عبارة (على أي حال لا توجد عبارة في كل بيت) • وكل بيت تقريبا تام بذاته بمعنى مـــن المعاني والقصيدة كل مترابط ينبع من منطق طبيعي محكـــم ولا ينتابنا الاحساس بـــأن الأفكار قد عُبّر عنها بطريقة تثير الصور الذهنية ، وتندمج الفكرة في الخيال الذي هو أداء يتحرك بشكل مباشر ، كما أن الخيال يتطور في القصيدة ليس فقط بفضل خاصيته الجوهرية كخيال ، لكن بفضل الحتمية والكشف اللذين يهبهمـــا أسلوب الشاعر • ان أسلوب الشاعر وخياله يشكلان كلاً واحداً •

ويمكننا القول ان تكرار واو العطف يعطي احساسا بالتروي والقوة وما يريد هنا الانطباع جمالا هو حركة ثابتة هادئة حافظ عليها الشاعر في كل مكان من القصيدة ، لكن بالرغم من كون الحركة هادئة فهي مؤكدة مشدد عليها بحيث يبرز ايقاع الكلام ليشدد على الكلمات الرئيسية بشكل غير معد للفت النظر ويظهر التحليل أن القوافي أو السجعات قد وظفت بشكل غاية في الروعة والجمال . وانه لمن غير الضروري هنا أن نبرهن على نقطة واضحة الى حد كبير ، لكن يمكننا أن نشير بشكل مختصر الى كيفية وقوع التشديدات في الأبيات الأولى بشكل رئيسي على ـ غاضب ـ و ـ صديق ـ و ـ أخبرت ـ و ـ ينتهي ـ و ـ غاضب ـ و ـ خصم ـ ولا النامية ـ وزاد ـ أن حركة الشعر والموسيقى تتناغم وتتسق بنوع من التأكيد غير المتكلف في كل مكان من الأبيات .

أما قالب القصيدة فمنتظم وانتظامه يؤدي وظيفة أي يساهم في وضوح وتأكيد وترابط التعبير الشعري اذ يبدو هذا القالب الصياغة الوحيدة الممكنة لتنظيم وترتيب خبرة الشاعر التي خلقت النص الشعري . واننا نحس باغراء التأمل يزداد من خلال النبرات المنخفضة في بداية الخدعة البارعة ومن خلال الأصوات الصافرة العازلة التي ترتبط بالابتسامات والخدع الناعمة ، هذا الاغراء الذي لا يسمح له قط أن يفلت من بين أيديه ، وبعد أن رأى الخصم (الذي هو أيضاً خادع مقصود) التفاحة ، اللامعة ، يعبر الشاعر عن تسلل هذا الخصم في كلمات لها مزية هادئة هابطة ، وتكسب النقطة الأكثر اثارة في القصيدة تأثيرها الكبير من خلال كونها ذروة عملية شريرة شبه محترمة ، ومن حقيقتها الهادئة ، ومن التجاور بين ـ مسروراً ـ والعدو الذي يتمدد تحت الشجرة ـ وهنا يكمن رضى الشاعر غير المتحمس لكن الأكيد ، وهو التجاور الذي يصدمنا بالرغم من أنه قادنا بثقة كهذه الى مثل هذه الذروة . والرعب من ابتهاج الشاعر بالنصر أعظم لأنه ابتهاج مسيطر عليه . وكلمة ـ يتمدد ـ تساهم بقوة في هذا المعنى فهي كلمة حسية مادية وموسيقاها وظهورها في النص يؤكدان معناها وهي ليست فقط أكثر تأثيراً لمجرد ظهورها متضادة مع ـ مسرور ـ والصباح

المبهج حيث تشرق الشمس وتسقسق العصافير وتتجلى مظاهر رائعـــة للحياة ٠ لكن وجود هذه الكلمة يشير الى رعب وغموض كبيرين وهي تتقابل أيضا فيمعناها القوي وتباينها الموسيقي مع كلمة ـ سرق ـ هذا الفعل المتصل سرق وتمدد ثم العقوبة أو الجزاء وقد تشير الكلمة أيضا الى الهزيمة ٠

التحليل الشامل للقصيدة يظهر دلالات ومعاني متضمنة أكثر مما ذكرنا فهناك مغزى للتساكن والتقابل بين الليل والنهار على سبيل المثال ثم غموض الظلام ثم أخيرا الايحاء بالشيطان في جنة عدن وتفاحة شجرة المعرفة ٠ والقصيدة تقـدم نموذجـاً رائعاً جميـلا للفكرة الشعريـة ازدواجيـة التصرف الانساني في تجسيد مادي محسوس (التفاحة طمع لنا جميعا) في الفعل البسيط المعقدالذي يتمركز حول شجرة السم ٠

هذه القصيدة قصيدة حالمة لكنها ليست غير مدركة بالحواس أو العقل ٠ وعلى الرغم من أننا لسنا متأكدين من المعنى النثري الدقيق لبعض النقـاط في القصيدة الا أننا نحس جوهرياً بالمعنى العميق للخيال الذي ليس خيالا شخصياً مستهجناً غريباً ٠ بل هو خيال ذو دلالة انسانية عميقة ؛ هذه النقاط مثل : هل عبارة ـ أرخى سدوله على القطب ذات مغزى أبعد من ايحائيتها الغامضة الخفية؟ وهل القطب أو النجم القطبي يرمز الى المرشد أو الضمير ؟! اننا نحس بالمعنى العميق للخيال ليس بسبب ملكة الشاعر ـ بليك ـ النفسية الثاقبة على الرغم من وجودها في القصيدة طبعاً لكن بسبب قدرته على التعبير عن خبرته بكلمات قوية مفعمة بالحياة ٠

وفي مسرحية ـ أنطوني وكيلوباترة ـ بعد أن أطلق أنطوني بحماس وبمرح بالغين صيحة التصميم والأمل حول نزالة القـادم ضد ـ أوكتيفيوس ـ يقول ـ اينوباربوس :

الآن سيفوق البرق في تحديقه ؛ وان تكون مهتاجا
يعني انك مرعوب من الخوف ، وفي تلك النوبة

ستنقر الحمامة النعامة ؛ وانني ما ازال أرى
انه عندما تغزو الشجاعة العقل
فانها تأكل السيف الذي به تقاتل ٠

الدعوة الى التمسك بالعقل والملاحظة النزيهة الهادئة على ضرورة وجوده في التصرفات الانسانية ، كل هذا ليس موضوعاً في تعابير عامة لكنه متصل بشكل طبيعي بعضه مع بعض ويندمج مع الملاحظة على شخص بعينه في حالة خاصة وهو مصاغ بحيوية بالغة ، وما يعطي المثين السائرين ـ أن تكون مهتاجاً يعني أنك مرعوب من الخوف ـ وعندما تغزو الشجاعة العقل فانها تأكل السيف الذي به تقاتل ـ تأثيرهما الزائد في النفس هو كونهما جزءاً من هذا الكلام الموزون لحكيم ٠ وحركة العبارتين الموزونتين الثابتتين الهادئتين ـ في تلك النوبة ـ وانني ما أزال أرى ـ تساعد في تقديم تأكيد واقعي غير متطرف لأسلوب هو في حد ذاته تعليق مثير للاعجاب على شجاعة ـ انطوني ـ الشديدة الاهتياج ٠

ان ـ اينوباربوس ـ يقدم خمس نقط رئيسية تتطور من الملاحظة الموجهة لكن نصف اللاذعة حول ـ انطوني ـ ، الى التعميم الاستعاري المجازي الاخير المعمم بالحيوية ٠ والمبدأ الأساسي لقاعدة الفكرة الشعرية في النص الذي يجمع ويربط هذه النقاط بعضها مع بعض هو ادراك الشاعر ـ شكسبير ـ لحماقة الشجاعة بدون العقل ٠ شعور بشيء ما يبدو مضاداً للطبيعة بشكل عنيف الا أنه جزء من الطبيعة ينفخ في الأبيات الحياة والروح ونحس أن ـ انطوني ـ مثل رجل يتحدى القضاء والقدر وينازل الطبيعة بشكل غريب مغاير لكل ما هو طبيعي أو متوقع ؛ والعينان اللتان يواجه بهما بروق ـ جوبيتر ـ كبير آلهة الرومان متوحشتان ومحدقتان ٠

ـ انطوني ـ هذا رجل* فان يعرض نفسه بغباء وحماقة ضد قوة طبيعية وكلمة مهتاج تعبر عن موقف ـ انطوني ـ وعبارة ـ اينوباربوس ـ المتناقضة

ظاهريا والتي يؤكدها الجنس صحيحة بشكل حكيم وكامل ، فالرجل المهتاج لا يخاف الا أن هياجه هو بحد ذاته تتاح كونه خائفاً من مواجهة الظروف بعقل مدبّر • وتعطي صورة الحمامة التي تنقر النعامة هذا التعميم دعماً كبيراً ومفعماً بالحيوية ؛ فهذه الصورة منتزعة من صميم الواقع ؛ لكن مثل تحديق ـ نطوني ـ وتفرسه نحس أن هذه الحقيقة عقيمة عديمة الجدوى بشكل جدير بالسخرية وتنحدر الى مستوى شديد البشاعة والخطأ وعلى الأخص لأن الحمامة هي رمز الوداعة والسلام •

على أي حال يوجد نوع من التعديل في هذا المعنى للشذوذ في الطبيعة ، ـ نايسوباربوس ـ يدين أنطوني ـ لكن لا توجد في موقفه أية مسحة من احتقار شخصي أو كره بالرغم من أن الشاعر يستصغر ويقلل من أهمية ـ أنطوني ـ وذلك بذكر الحمامة التي تنقر الا أنه مثلها يمتلك ـ قلبا ـ • وعندما نستوعب الكلام بكامله نحس أن عبارة ـ والآن سيفوق البرق في تحديقه ـ تتضمن الاعجاب والتأنيب في آن معاً •

وعندما نقرأ ـ تغزو الشجاعة ـ نتذكر الحمامة الحمقاء التي تنقر النعامة وهي تحاول المستحيل ثم بتغيير سريع مفاجيء لقصية يقدم لنا الشاعر ـ أنطوني ـ باهتياج وهو يدمر نفسه (فانطوني يدعى السياف في مكان آخر من المسرحية)• أما الصورة الاخيرة التي هي ذروة تدفق الأمثلة الموجهة على عدم الاستواء والشذوذ تصدمنا بصحتها ـ يأكل السيف ـ الفولاذ الحاد القاسي في الحلق وبالرغم من ذلك فهي صادقة هنا بشكل محتم لأنها متممة لحقيقة لفكرة التي رسمها الشاعر • كما أن الحركة والتأكيد في عبارة ـ تأكل السيف الذي به تقاتل يكرران تماما الحركة والتأكيد في عبارة ـ الحمامة ستنقر النعامة ـ ولهذا يبدو الحكم العقلي أو الاجتهاد صحيحاً صحة الحقائق الطبيعية • وتمتلك العبارة الأخيرة نوعاً من العنف المحدود وضوحاً في الموسيقى يشجبان الطبيعة المتوحشة لمثل هذا الانتحار • وان ثقة نبرة المتحدث والتوازن النابع من مقارنة أو مقبلة

الحمامة مع النعامة والعقل مع القلب والشجاعة مع المحاكمة العقلية ، كل هذا عامل قوي في خلق التأثير الكامل للفكرة الشعرية ، على أن المصدر الرئيسي لقوة النص الشعري يكمن في الاتحاد بين المفاهيم والامثلة التي تدل على عنف وغرابة السلوك والظواهر الطبيعية يضاف الى ذلك نبرة هادئة ومعنى جيد أكيد ، هذا المعنى الجيد هو حصيلة خبرة الشاعر الواسعة · والصور البلاغيـــة هي صور شاعر ذي ملاحظة ومعرفــة وخبرة جنساها من الأسفار عبر أن ــ ايوبربوس ــ ليس واضع نظريات· وهناك يطم في الرنيم واحركة متسم بالواقعية والسخرية يمقل مزاج رجل فعل متحرر من السحر ، هذا التحرر من السحر الذي ليس ذلك النوع الواهن الضعيف المنحدر الى كلبية ساخرة بليدة لامبالية ؛ انه ينسجم مع حركة العقـــل الحرة المتنوعة والمملوءة بالحياة · كما يدمج الكلام في القصيدة الفكرة مع الوصف مع الايضاح مع الجدل مع الصور البيانية ، كل ذلك بلغــة الأشياء المرئية والمحسوسة بحيث تتفاعل الحواس مع المشاعر ·

أما وحدة الكـــلام فهي نوع ليطوره خيال مرن غير عادي ينساب بسهولــة وبسرعة متنقلا من صورة بيانية الى أخرى ومن توضيح الى آخر يتلاعب في الألفاظ يخدم بشكل متسق موضوع القصيدة ككل ·

ان هذه الفقرة الأخيرة قد تلخص بشكل مفيد بعض النقاط الرئيسية · فأكثر الأفكار أهمية وبراعة عند فيلسوف او عالم نفس أو عالم اجتماع وغير هؤلاء لا تصبح أفكاراً شعرية فقط بفضل كونها متضمنـــة في الشعر لأن المفكـــر الشعري هو الشاعر · وقد يستغل الشاعر أحياناً فريسة لصياغة الفلسفة بلغــة الشعر لا لمبرر شعري صحيح ، كما يعزو بعضهم (توجد حالات مماثلة بالنسبة للنثر طبعاً) كثيراً من شهــرته لا بل أغلب شهرته الى هــذه الظاهرة لكن هــؤلاء الشعراء يستعملون لغة واسلوباً يؤديان غرضاً شعرياً بالدرجة الأولى ولا يمتلان فكــرة شعرية ·

الأسلوب يقوي ويسند الفكرة الشعرية بحركته بموسيقاه وبلغته المجازية ، انه يعطيها حيوية بالغة وغنى ضمنياً في المعنى ويكون الأسلوب بهذا المعنى المحك الصحيح للامتلاك الفردي المتميز لفكرة الشعرية • ويعني التغيير في الأسلوب تغيراً واضعافاً في الفكرة على أن الأسلوب في الكتابات الاخبارية والاستعراضية لايضاحية (والتي تشكل الجزء الأعظم من كل الكتابات) قد نستطيع تغييره الى حد كبير دون أن يؤثر على المعنى بحد ذاته • والمعنى بهذا الاتجاه ليس فقط سوى جزء من قدرة الشاعر على التعبير اذ ليست خبرته قضية جمع أفكار وحقائق يعرفها الآخرون ؛ ان هذه الخبرة هي ادراك مادي وعاطفي وثقافي للحياة • انما نحس بالفكرة الشعرية لدى شاعر من خلال الطريقة التي تعمل بها كلماته • فقد يهتم الشاعر طبعاً بأفكار مطلقة لذاتها ، لكن هذه الأفكار اذا ما اندمجت في كتاباته فانها تتجسد وتتجسم في صياغة تصل الى العقل والحواس والمشاعر بقوة ووضوح ودقة وبفورية تضج بالحياة • وينبغي أن يكون واضحاً من الآن الايقاع والموسيقى والمجاز والعاطفة والمفردات أمور متصلة فيما بينها أي اتصال عند الحديث عن الفكرة الشعرية • وكلما أمعنا في التدقيق والبحث عن العناصر المختلفة تأكدنا من الخاصية العضوية المتناسقة الأجزاء التي تدمج وتوحد جميع العناصر بعضها مع بعض في الكتابات الأكثر روعة وجمالا •

□ ■ □

الشاعر الإيطالي
ليوناردو سنيسغالي

د. علي الشاعوري

الشاعر الايطالي ليوناردو سنيسغاللي واحد من أبرز شعراء ايطاليا المعاصرين . ولد سنة ١٩٠٨ ، وبعد أن تلقى دروسه الاعدادية والثانوية في مدينتي (كازيرتا ــ Caserta) و (بنيفينتو ــ Benevento) انتقل الى روما سنة ١٩٢٦ ، ودرس الهندسة الالكترونية والصناعية في جامعتها ، وتخرج فيه سنة ١٩٣٢ . وفي الوقت نفسه راح يغذي ميوله الأدبية بالكتابة في مجلة (المعرض الأدبي ــ La Fiera Letteraria) ويتصل بالمحافل الأدبية والأوساط الفنية في العاصمة .

وأدى ليوناردو الخدمة العسكرية، فلما أنهى الخدمة في مدينتي (لوكا ــ Lucca) وروما ، استقر في ميلانو سنة ١٩٣٣ . ومع استمراره في الحياة الأدبية والشعرية ، راح يعمل في الرسم والهندسة وأعمال الدعاية . وتولى ادارة مكتب الدعاية في مصنع شركة (أوليفيتي ــ Olivetti) . وفي سنة ١٩٤٠ دعي الى الخدمة العسكرية مرة ثانية ، وأرسل الى جزيرة سردينيا ، وبقي فيها الى سنة ١٩٤٢ ، ثم نقل الى القيادة العامة في روما . فلما انتهت

الحرب العالمية الثانية ، راح يشارك في برامج الاذاعة والتلفزيون ، ولا سيما برنامج (مسرح العندليب) كما عمل في انتاج برنامجين آخرين ، هما (دروس في الهندسة) و (واحد في الألف من المليمتر) وقد فـاز هذان البرنامجـان بجائزتين دوليتين في البندقية •

وفي سنة ١٩٤٨ عاد الى ميلانو من جديد مستشارا لشركة (بيريللي ــ Pirelli) ومديرا لاحدى المجلات • ثم عاد الى روما من سنة ١٩٥٣ الى سنة ١٩٥٩ ، وأنشأ هناك مجلة (حضارة الآلة ــ Civilta' delle macchine) وفي سنة ١٩٥٩ عهد اليه بادارة خدمات الدعاية لشركة (ايني ــ ENI) •

فاز بجائزة (اتنا ــ تاورمينا) الأدبية سنة ١٩٦١ • وبعد ذلك عمـل مستشارا فيشركة الطيران الايطالية (آليطاليا)، وأنشأ مجلة دعاها (التخطيط ــ Design) لأحد مصانع الأثاث •

ويقيم سنيسغاللي الآن في روما ، بعـد أن تخلى عن العمـل ، مواصلا انتاجه الأدبي والشعري • وأعماله الأدبية كثيرة جداً ومتنوعة ، وللشعر منها حظ كبير • وكان أول من اكتشف شاعريته وأشاد بها ، ولفت اليه الأنظـار في الثلاثينـات من هـذا القرن ، الشاعـر الكبـير (جوزيبي أونغاريتي ــ G . Ungaretti) الذي كان الايطاليون يدعونه باسم (الشاعر ــ Il poeta) تمييزا له عن غيره من الشعراء المعاصرين ، وتقديرا لشاعريته الفذة •

والايطاليون يعتبرون سنيسغاللي واحدا من رواد المدرسة (الهرميتية ــ

(Ermetismo) التي كان أونغاريتي خالقها في ايطاليا وزعيمها •

من أعمال سنيسغاللي الشعرية العديدة نذكر هنا ما يلي :

١ ـ رأيت ربات الشعر ـ (Vidi Le muse) قصائد ١٩٣١ ـ ١٩٤٢

٢ ـ مقابر اليزي الجديدة ـ (I nuovi campi Elisi) قصائد ١٩٤٢ ـ ١٩٤٧

٣ ـ الكرم القديم ـ (La vigna vecchia) قصائد ١٩٤٧ ـ ١٩٥٦ •

٤ ـ عمر القمر ـ (L'eta' della luna) قصائد ١٩٥٦ ـ ١٩٦٢ •

٥ ـ الدوري والأبرص ـ (Il passero e il lebbroso) قصائد ١٩٦٢ ـ ١٩٧٠ •

٦ ـ نسيان ـ (Dimenticatoio) قصائد ١٩٧٥ ـ ١٩٧٨ •

٧ ـ ذباب في الزجاجة ـ (Mosche in bottiglia) قصائدلم تنشر بعد•

وأما انتاجه النثري فكثير خصب ، وكل أعماله الأدبية أعيد طبعه مرارا • وقد أصدرت دار (موندادوري ـ Mondadori) للنشر في ميلانو ـ ناشرة القسم الأكبر من أعماله الأدبية ـ مجموعة كبيرة من قصائده ، اختارتها سنة ١٩٧٤ من مختلف مجموعاته الشعرية ، ونشرتها في كتاب واحد ، قدم له الكاتب (جوزيبي بونتيجيا Giuseppe Pontiggia) بدراسة موسعة ضافية حول شعره وتطوره • وهذه الدراسة النقدية الواسعة تجعلنا نسير مع الشاعر في مختلف مراحل حياته الشعرية ، وتضع في يدنا المفتاح الذي يفتح لنا الباب لنعيش مع الشاعر ، ونستمتع بقراءة شعره وتذوقه • وكذلك شاء الشاعر نفسه ، في مقدمة ديوانه (نسيان) ـ وهو أحدث دواوينه ـ أن يضع في يدنا

مفتاحا آخر للمرحلة الأخيرة من تطوره الشعري ، وكيف صار يفهم الشعر ويكتبه في الطور الأخير من حياته •

وهذه المقدمة مهمة جدا لفهم الشاعر في ديوانه الأخير ، الذي أصبح فيه الشعر عنده خطرات سريعة وأفكارا عجلى ، يكتبها في سطور قليلة جدا ، قد لا يستسيغها القارىء العربي ، وقد لا يجد فيها شعرا حقيقيا ، ولكنها مع ذلك لون من الشعر الغربي الحديث ، قد لا تتجاوز القصيدة منه الشطرين أو الثلاثة • ومن ذلك ، مثلا ، ما يلي :

١ ــ قصيدة (النار المشتعلة ــ Il fuoco acceso)

النار المشتعلة

هي صديق بعيد

٢ ــ قصيدة (الرفيق الشرير ــ Cattivo compagno)

الرفيق الشرير

لديه نبأ سار

يخفيه عنك

٣ ــ قصيدة (الرفيق الشرير ــ ٢)

عند رؤية الكنز

يطلب اليك أن تدير وجهك

٤ ــ قصيدة (النار تدعونا ــ Il fnoco ci chiama)

النار تدعونا ، تتكلم

تريد أن تفضي الينا بنبأ سار

مثل هذه النماذج هو مجرد خواطر سريعة عابرة ، لايرى العربي ــ الذي ألف المطولات الموزونة المقفاة ــ لدى قراءتها شيئا من الشعر ، لأن الشعر العربي لم يأت قط بمثل هذه الطريقة . غير أن أحدث ما وصل اليه الشاعر الايطالي سنيسغاللي في شيخوخته من مفهوم الشعر هو هذا الضرب من الكلمات التي « لا يدفن الشاعر نفسه تحت ركامها » ، بل يكتفي منها بما يعبر بسرعة عن فكرته أو عن الصورة التي في نفسه . ومثل سنيسغاللي كثير من الشعراء الايطاليين ، والغربيين عامة . ومن قبله كان لشاعر ايطاليا الأكبر في العصر الحديث ، جوزيبي أونغاريتي ، (قصيدة) مشهورة جدا في ايطاليا، تتألف من كلمتين فقط ، هما :

M'illumino
d'immenso

وترجمتها : استنير
باللانهائي

والواقع أن الشاعر الغربي اليوم لم يعد يهمه عدد الكلمات أو الأسطر التي تتألف منها القصيدة ، بمقدار ما يهمه ما تتضمنه الكلمة من صور وايحاءات نفسية . فأنت حين تقول : « أستنير باللانهائي » ، وتطلق خيالك مع أيحاءات الكلمتين الصغيرتين الكبيرتين في آن واحد ، تعيش جوا شاعرياً من الخيالات التي يوحي بها (النور) و (اللانهاية) وما بينهما من آماد لا يحصرها حد . وهي صور غير محدودة ، ومترقرقة بجمال لانهائي . وهذا ما أراده الشاعر أونغاريتي ، وهذا ما أدركه قراؤه ، فكان لقصيدته هذه ما لها من شهرة

واسعة لدى الايطاليين . وفي شيخوخة أونغاريتي ، جاءت مجموعته الشعرية الأخيرة (مفكرة الشيخ ـ Il Taccuino del vecchio) وكل قصائدها تقريبا من الخطرات القصيرة ، القليلة الكلمات والأسطر .

وشاعرنا سنيسغاللي يبرر للقراء لجوءه الى هذا الاسلوب ، فيقول في مقدمة كتابه (نسيان) :

« مؤلفاتي الأولى غلبت عليها روح الهندسة ـ حس القياس والموقع ـ أي الاهتمام بالتجانس الهندسي ووحدة الصياغة . ومنذ أواخر الخمسينات بدأت بالتخلي عن المادة التعبيرية ، التي فقدت التلاحم والثبات ... وهذه المجموعة الأخيرة تجيء لتحل بإصرار محل القاعدتين الكلاسيكيتين : الدقة والتشابه » .

ويذكر أنه قضى ثلاث سنوات وهو يكتب قصائد هذه المجموعة ، وفي كل مرة يمحو ما كتبه ويعيد كتابته من جديد .

ويقول أيضا : « ان الحياة دائما تقلد الحلم في عدم نظامه ، الذي يظل ينمو مع تمادي العمر . وقد كان هذا مدعاة دهشة كبيرة لي . كنت أحسبني قد اكتسبت الوضوح ، غير أن التعقيد نما لديّ ... لقد بلغت وأنا أكتب هذا الكتاب الى عتبة الستين ، وكثير ما انتابني شعور بالموت ، وبأنني قد متّ فعلا . لقد مر الزمن سريعا ، ومرت بي ظروف أصابتني بعمق وقلبت أوضاعي ، فلم تعد لديّ طاقة كبيرة على المقاومة . انني أحاول أن أدفن نفسي تحت هذه الأكوام من الكلمات . وهذه المقاطع الأخيرة يبدو أنه ليس بينها وبين الشعر غير القليل من الشبه ، والقليل كذلك من الشبه بالنثر » .

وأما فيما يتعلق بالموضوعات التي يستلهمها شعره ، فيقول :

« الأماكن كانت دائما تسحرني • وما يزال يلاحقني الى الآن ، بعد حياة كاملة ، تذكار تلك الأماكن التي قضيت فيها ولو لحظات قليلة فقط ، والتي مررت بها مرورا عابرا » •

ويقول أخيرا :

« في حالات نادرة تقطر من طرف القلم كأنها وحـــي ألهمتنيه ارادة الله الخيرة ••• وهذه القصائد لم تولد غنية حتى تصاب بالفقر • واقتصاري على أقل ما يمكن من الكلمات لم يتم على الورق ، وانما تم في اعماق وعيي » •

هذه المقدمة ــ كما نرى ــ مهمة جدا لكي نفهم قصائد الشاعر سنيسغاللي في مجموعته (نيـــسان) التي تضم قصائده المكتوبة ما بين عامي ١٩٧٥ و ١٩٧٨ ، وهي تمثل الطور الأخير من أطوار حياته الشعرية •

ولقد تساءلت أنا نفسي فعلا حين شرعت في قراءة قصائد المجموعـــة « وأين الشعر في هذه الخطرات السريعة ، والأفكار العجلى ؟ » • فلما عدت الى المقدمة وقرأت اعترافات الشاعر هذه ، أدركت الحقيقة التي أرادها الشاعر، مثلما أدركت من قبل مفهوم معلمه وصديقه الشاعر أونغاريتي ، وعرفت أنه انما تعمد الاقتصار على أقل ما يمكن من الكلمات بملء الوعي والتصميم ، كما يقول • وكنت في بعض دراساتي للصديق الشاعر الايطالي الراحل (سلفاتوره كوازيمودو ــ Salvatore Quasimodo) قد قلت أنه « يضع المعاني الكبيرة في أقل ما يمكن من الكلمات » •

والشاعر هو الذي يخلق الشعر ، وليس الشعر هو الذي يملي عليه نفسه بأشكال معينة • وكما يتصرف الفنان الرسام بألوان لوحته وخطوطها ، وظلالها وملامحها ، وكما يتصرف الموسيقي الفنان بنوطات سمفونيته وأنغامها، كذلك يتصرف الشاعر الفنان بكلماته ، وبفنه الشعري ، ويهب لوحاته الحياة التي يحسها هو ، والتي يريدها هو • الشعر لا يملى املاء ، ولا يضع له الآخرون القواعد ، لأنه يتدفق من أعماق النفس الشاعرة ، ومن صميم حس الشاعر ، ويولد من أنفاسه ونبضات قلبه ، بالشكل الذي ينبض به قلبه ، وليس للآخرين سوى أن يقبلوه ويتجاوبوا معه ، أو يرفضوه وينكروه • ولا يملك الشاعر أن يقنعهم بالقبول أو بالرفض ، لأن شعره وحده هو الذي يتحدث اليهم •

ونأتي الآن الى الدراسة الضافية التي قدم بها جوزيتي بوتيجيا لمجموعة المختارات الشعرية التي جمعتها دار (موندا دوري) من دواوين الشاعر ، وأصدرتها سنة ١٩٧٤ •

في هذه المقدمة يروي بوتيجيا نبذاً من حياة سنيسغاللي الشعرية ، كما رواها الشاعر نفسه في أكثر من كتاب ، وفي أكثر من مقابلة صحفية • فهو يقول : « منذ عام ١٩٢٦ ، حين سجل سنيسغاللي طالبا في كلية الرياضيات في جامعة روما ، « يمكنني القول انني عرفت أياما من الغيبوبة ، ما بين الخامسة عشرة والعشرين من عمري ، بفضل الرياضيات» • ثم يضيف بوتيجيا :«ولكي نصل الى أزمة عام ١٩٢٩ ، حين رفض دعوة (فيرمي — Firmi) الى المداومة على معهده الفيزيائي « كان يمكن أن أجد نفسي في فريق الشبان الذين افتتحوا

العصر الذري ، غير أنني فضلت أن أتبع الرسامين والشعراء ، وأتخلى عن النشاطات الاشعاعية الصناعية » .

وينقل بوتيجيا من كلام سنيسغاللي قولـه : «أن اللاشعر هو الأرض الخفية للشعر » . ويعزو شاعرية سنيسغاللي الى العلوم الرياضية التي شغل بها نفسه ، وجعل منها مفتاحا للشعر . وينقل كذلك قوله في رسالة وجهها الى (جانفرانكو كونتيني ــ Gianfranco Contini) : « في عمل الشاعر ، لأجل ولادة الشعر ونموه ، تدخل في اللعبة شحنات من الطاقة لا قياس لها ، وقد تعيش لحظات عابرة جدا ، وتنتهي بنفخة . ومع ذلك ليست ظواهر العالـم الفيزيقي هي التي تستطيع أن تقدم لنا ما يشابه هذه النقلات ، بل هي بعض الظواهر البيولوجية العالمية ، وظواهر النواة » .

ويعلق بوتيجيا على ذلك بقوله : « على كل حال ، ليس المهم تحقيق التقارب اللغوي في العدد والكلمة ، بمقدار ما هو فهم الصلة بينهما ، واكتشاف حدس وحيد وراء كل منهما لما هو حقيقي » .

ثم يؤكد أن سنيسغاللي، بعد اكتشاف الشاعر أونغاريتي له سنة ١٩٣٦ ، على أثر ظهور مجموعته الشعرية (١٨ قصيدة) ، وبعد المقدمة التي كتبهـا أونغاريتي لهذه المجموعة ، والتعليق الذي عقب به عليها الناقد المشهور (دي روبرتيس ــ De Robertis) قد أصبح بين أبرز قادة الشعر الهرميتي في ايطاليا ، الى جانب (بيتوكي ــ وغيتو ــ وسيريني ــ ولوتسي) .

وحول الخصائص البـارزة في شعر سنيسغاللي ، يقول بوتيجيـا ان

(لوكانيا) ــ المنطقة التي ولد ونشأ فيها الشاعر ، وبيئتها البدائية الفقيرة آنئذ ، كانت المدى المفضل في شعره ، ففيها تذكارات والديه الحبيبة، وتذكارات طفولته وحداثته . فهو لذلك يعود الى هذه الأرض اللوكانية في كل كتاب من كتبه الشعرية . ويذكر بوتيجيا من كلام الشاعر قوله : « هنالك أماكن نود لو ظل مدفونين فيها . ونحن تنطلق بحثا عن هذه الأماكن » .

أرجو أن يكون في هذا الذي نقلته من ايضاحات الشاعر نفسه ، ومما أورد الناقد بوتيجيا ، ما يكفي لالقاء الضوء على أعمال الشاعر سنيسغالي الشعرية ، لكي أنطلق الآن الى تقديم ترجمات لنماذج من قصائده التي تضمنتها دواوينه المختلفة .

الترجمات

١ ــ الذكرى السنوية ــ Anniversario

أشجار توت
تحيط بالمقبرة .
وأمي
مذكورة بكتابات باهتة
على شاهد قبر .
ثلاث وثلاثون سنة
مرت منذ أن أضجعوها
على السرير . وعبر الوادي كان يمر

جنود هاربون . وبصعوبة
وجد رجـال ليحملـوا
التابـوت .
مساء أمس ،
في ساحة القديس نقولا ، قالت لي أديلينا :
« لقد ماتت أمك قلقة البال ،
ولم أستطع أن أغمض عينيها الا بصعوبة .
لم يكن يبدو أنها راضية بذلك » .
« قد أثير اشفاقك
لو استطعت أن تراني ، فان عللي
لا يمكنك أن تشفيها ، لأنها
أقـدم منك » .

* * *

٢ ـ الحاشية ـ La corte

أتحرك وخلفي حاشية صغيرة :
فالذباب يتنقل
في الأماكن الميتة ، وفي حافظة النظارات ،
وعلى مقدم الأحذية .
وهو يتطاير كلما انحنيت
على دفاتري . ان به داء الأدب ،

وتطير بلبـه رائحة
الكتابة .

❋ ❋ ❋

٣ ـ عش ـ Un nido

بنى فنشنسو عشـه
على حافـة واد .
بيت ذو غرفتين ،
وفرن في الطابق الأرضي ،
ومخزن ، واسطبل .
ولقد أحصيت ثلاثة خنازير ، وكلبين ،
وقطا ، ونحو ثلاثين صوصا ،
وبطتين . وفي كهف
تحت الجسر ، يريد أن يحفر
حوضا للأسماك : يقول
ان حوريات البحر السابحات ضد التيار
قد يصعدن من البحيرة لى هنا .

٤ ـ على البيدر ـ A bel vedere sull'aia

على البيدر
رقدنا ليالي عديدة ،

أيدينا مغروزة في القمح ،
والكلاب تحرس نومنا .
وكانت قدماك أكثر وداعة
من الحمائم الوهمية
التي تصنعها من قماش المناديل البيضاء .
كان بين شعرك خيوط من القش :
وعلى كتفيك تحركين المرج
بأغنية مترجرجـة .

* * *

٥ ـ الأطفال يلصقون النقود الحمر ـ I fanciulli battono le monete rosse

الأطفال يلصقون النقود الحمر
على الجدار . (وأحيانا تسقط
على الأرض برنين حلو) . ويصرخون
بأعلى أصواتهم في مثل نار الحرب .
ويتبادلون الدعابات المتكبرة ،
والشتائم اللذيذة جدا . والمساء
يلهب جباههم ، ويثير شعرهم ،
وينزل على الحجارة دافئا كالدم .
ثم تخلو الساحة ويعود اليها الهدوء .
وتستقر النقود الملصقة

واحدة قرب الأخرى ، وبينها مسافة شبر .
ويضغط الطفل على الأرض
بيده الظافرة .

❊ ❊ ❊

٦ ـ الشمس تفتح لك يدها الفخورة ـ Il sole ti apre la mano superba

الشمس تفتح لك يدها الفخورة
وسأم انهـــار
يتخذ مثل حرارة الجسد .
لقد كسرت الشجرة روابط الهواء ،
والأرض كلها تشارك في ذلك .
والنور منتشر
لينمو على الحجارة ،
والحيوان يمضي في تذوق الحشائش القليلة .

❊ ❊ ❊

٧ ـ مقابـــر إليزي ـ Campi Elisi

هنالك ، في مقاطعة آغري الحلوة ،
تتناثرون على الضفاف الحالمات ،
يا أهلنا الراقدين في الظلام .
ان جثتكم قد منحت العافية
لخضرة الجنان .

وقد امتدت حقول الفول
عبر الحواجز :
حيث يحترق عمر الورد في كبرياء
وتدوس الماعز الأرض
في أيام الجفاف .

٨ ــ شاهدت ربات الشعر ــ Vidi le Muse

على الرابية
رأيت حقا ربات الشعر
مضجعات بين الأوراق .
لقد شاهدت حينئذ ربات الشعر
بين أوراق البلوط العريضة
يأكلن ثمار البلــوط والتــوت .
لقد شاهدت ربات الشعر ينحنين
فوق بلوطة دهرية .
ودهش قلبي لذلك ،
وساءلت قلبي الدهش ،
وحدثته عن دهشتي .

٩ ــ القصائد القديمة تعود الى الذاكرة ــ
Ivecchi versi tornano a memoria

ها أنذا تعزيني

حكاية الوردة
التي يمحوها الثلج (وعلامة
حية ، هي جذوة سيجارتك) .
وها قد ضاعت في الظلام
مظلات (ترينيتا داي مونتي)[1]
فاذا كانت خطانا عميقة
فسنجد السلام في مملكة
لا ينتظرنا فيها أحد .

١٠ ـ الى ابـي ـ A mio padre

الرجل الذي يعود وحيداً
في المساء المتأخر من الكرم
يغسل اللفت في البركـة ،
ويبرز من الزقاق ومعه القش
الملوث بلون الصدأ .
الرجل الذي يحمل التراب الطري
على حذائه ، ورائحة
المســاء الباكـر في ثيابـه ،

---

(١) ترينيتا داي مونتي : مكان مشهور في قلب روما ، عند ساحة اسبانيا ، يعج دائما بالعابرين والسياح .

يتوقف عند العين ، ويتحدث
الى البستاني الذي يقتلع نبات الشومر •
انه رجل ، رجل ضئيـل ،
وأنا أنظـر اليـه من بعيـد •
انه نقطـة حية في الأفـق •
ربمـا كان يؤبـؤ عينيـه
سيتوهـج هذا المسـاء
الى جانب حوض الأسماك
حيث يجفف جبينـه •

❋ ❋ ❋

١١ ــ يا لهذا الصباح العجيب ! Che incredibile mattino

يا لهذا الصباح العجيب !
ألسنة الكلاب يتصاعد منها البخـار
وسلفسترو قريب مني •
ولم يعد بوسعي أن أميـز
رنين الأجراس : أهي من كنيسة القديس أنطونيـو
أم من كنيسـة القديس يعقـوب ••• نحن في قلب الوادي
وكأننـا في قلب بحـيرة •

❋ ❋ ❋

١٢ ـ سفح جبل ماريو (١) ـ Pendici di Monte Mario

تزهر الحصى اللامعـــة
بين أعشاب الرابيـــة .
وها هـــي ذي أوائل الأوراق تلتـــف
على الأشجار من حول المدينة .
وها هي ذي أول ضربـــة فأس تصـــل الى هنـــا .

١٣ ـ شعلتان ـ Due fiammelle

لقد تركتم نجما مظلمـــا
في عينيّ ،
ورائحـــة الشتاءات
بين الصفحات الباهتـــة
من دفاتري العتيقة .
ولقد عشت في قلب
سمائكم المحرقـــة
وحرقت مثلكم
حياتي عبثـــا .

١٤ ـ قمر ايلول الجديد ـ L luna nuova di Settembre

قمر أيلول الجديـــد

---

(١) جبل ماريو : حي جميل من احياء روما ، يقوم على جبل مرتفع خلف الملاعب الاولمبيـــة .

فذف بالأولاد الى الطرقات .
انهم ينمخون في أيديهم ، وبشيء من الشقاوة
وشيء من الجنون ، يعابثون
ابن عرس المتألـــم .
وينسابون في الأحواش
ما بين الأشواك والنفايات
ليقوموا بغاراتهم .
ان لهم أجنحـــة في أقدامهم
ويحشرون البَيض الساخن في جيوبهم .
ويساعدهم القمر بأن يلقي النـــوم
في عيون الحرّاس .

١٥ ــ أمسية من آب ــ Sera d'Agosto

أنا هنـــا في هذه الأمسية
خلف نسيج العنكبوت
الذي يحرس عرشك :
كل نجم هو أقل من لا شيء
كذبابة لامعـــة من منطقة لوكانيا .

١٦ ــ الكرم العتيق ــ La vigna vecchia

أجلس على الأرض

الى جانب مستودع التبن في الكرم العتيق •
والأولاد ينتزعون الجـوز
عن أغصانه ، ويدقونـه بين حجريـن •
وأنـا أدمن يدي بالحامض الأخضر
وأستمتع بالهواء الاتـي من أعماق الأشجار •

❋ ❋ ❋

(من ديوان « نسيان » الذي يمثل آخر طور من أطوار شاعرية سنيسغاللي)

١٧ ــ اقترب منك ــ Ti vengo vicino

أقترب منـك لأراك •
عليّ أن أحمي عيني
مـن الأشواك •
بوسعي أن أناديك
وليس من يسمعني في الحديقة •

١٨ ــ في الانتظـار ــ Sto in attesa

أترقب ، وأنظـر
الى هناك لأرى متى ستنفجر
الأزهار من بين الأوراق

١٩ ــ اماكن عزيزة ــ Cari luoghi

الأماكن العزيزة هي حيث

يبدو لك أنك تسمع

تسمع صوتك بصورة غير مباشرة

٢٠ ـ تجيء الريح ـ Arriva il vento

تجيء الريح الفائرة ،
الريح القادمة من سالرنو ،
لكي تمنح السفرجل حلاوة •

٢١ ـ يدك ـ La tua mano

يـدك
محفوظة في مخبـأ
من الذاكـرة •

٢٢ ـ امـك ـ Tua madre

تحمل اليك أمك في السرير

بيضتـين مقليتـين

قبل أن تسافـر •

وينزلق الحذاء من قدميك

فيسقط في القناة

وليس في وسعك أن تسترده •

٢٣ ـ الشمس والقمر ـ Il sole e la luna

الأطفال المتراصون على الدرج خلف الأبواب
هم ، عند الفجـر ، أول من
يستمتعون بشمس الطرقات
المنحـدرة .
وفي المسـاء
على الحجـارة عينهـا
ينتظرون القمر .

٢٤ ـ الشمس عند شروقها ـ Il primo sole

الشمس عند مشرقهـا
تصل الى الساحة على ظهر جواد
لتنشر الرعب .

٢٥ ـ الى جو تلسون ـ A Joe Tilson

الفن لا يحميـه
السحر ، والرموز
هي أشياء مبتذلة جـدا .
وأما الشعر فينبغي أن يجيء نابضـاً بالحيـاة .

٢٦ ـ خمـول ـ Pigrizia

لديّ مشـط

لـه من واحـد ،
وفرشاة ليس فيهـا
غير شعرة واحـدة .

٢٧ ــ الكتاب الأسـود ــ Libro nero

اسم آخـر
في كتاب الأصدقـاء
المفقوديـن

٢٨ ــ التعاسة ــ La sventura

التعاسة تجعلنا أفضل مما نحـن
وهي لا تذلنـا ، بل تمجدنـا

٢٩ ــ اعتزلت الناس ــ Mi straniai

لقد اعتزلت الناس
فلم أشـأ أندادا
ولا رفاقـا

٣٠ ــ الى روبرتو لنتزالونـه ــ A Roberto Linzalone

يـدا الأمّ
تعجنان الشعر والحقيقـة .
في الخبز كتبت المساواة .

وهذه ، دون ريب ، حكاية أزليــة
تنادون بهــا على ضــوء الفانــوس .

٣١ ـ الاسماء والأشياء ـ Nomi e cose

تنفصــل الأســمــاء
عن الأشياء . انني أرى أشيــاء
وأشخاصا . ولم أعــد أتذكــر
الأسماء . ان العالــم
بخطوات صغيرة
يبتعــد عنــا ،
ويصبح الأصدقــاء
في عالم النسيان .

٣٢ ـ غيــاب ـ Assenza

تبقى الأشيــاء
حتــى عندمــا
تغيب العــين .

٣٣ ـ بهــدوء ـ In pace

أمضــغ بهــدوء
خبزا يابســا
أمام الغســق .

٣٤ ـ برهـان ـ Evidenza

لست أرى ما خلفي
ولا ما تحتي ، وانما أرى السطح فقط .

٣٥ ـ حكاية شتاء ـ Racconto d'inverno

المطر يضرب على الزجاج
وأنا عليّ أن ألازم طوال المساء
شخصاً مملاً .

أدب الأطفال في انكلترا

د. عبدالرزاق جعفر

يطلق النقاد على الادباء الانكليز الذين يكتبون للاطفال والفتيان نعت « الكتاب الحقيقيين للاطفال » . سوف نحاول في هذه المقالة التعريف بادب الاطفال في انكلترا : منابعه البعيدة ، والصفات التي يتصف بها ، واهم مؤلفيه الكلاسيكيين والمحدثين ، وابرز المؤلفات التي وضعت للاطفال والموضوعات التي يعالجها هذا الادب .

مصادر أدب الأطفال في انكلترا

يستمدّ أدب الطفولة وجوده من (الفولكلور) بل من كل ماهو حيّ ودائم في هذا (الفولكلور) . الا أن أدب الطفولة في انكلترا يشذّ عن هذه القاعدة ولا يدين بشيء للأفكار والحكايات (الفولكلورية) التقليدية .

إن سحر أدب الأطفال في انكلترا كامن في طبيعته الفريدة المناوئة للواقعية الى درجة تكاد تكون مفرطة ، فهو ليس تعويضاً عن الواقع أو قفزات في نقل الرموز كما يقال بل هو تحوير بسيط للواقع وانتقال الى عالم آخر مغاير

للحياة الحقيقية لا نرى فيه نقاط ارتكاز عادية مألوفة • بكلمة أخرى ان هذا الأدب يتركز في « البحث عن الوهمي » •

١ ـ اهازيج الادوار :

ولقد جرت العادة في الأدب ، وغير الأدب ، أن نبحث دائماً عن الأصول والمنابع • لذلك يمكن أن نقدر وجود منبع لهـذا الفيض الهائل في الأدب الطفولي الأنكليزي الذي يتميز بجودة القريحة وخفة الروح والافراط في المبالغة • وهذا المنبع لا يمتّ الى الأفكار العامة (الفولكلورية) بصلة • بل انه يدين بوجوده الى (فولكلور) معين هو « أهازيج الأدوار » التي ترافق ألعاب الأطفال الجماعية وتتميز بالتناوب في الأدوار : « من عليه الدور ؟ » •

المعروف أن ألعاب الأطفال الجماعية ، عند كل شعوب العالم ، ترافقها أهازيج وأغان ، ولازمات ، لكن أهازيج الأطفال في انكلترا تحمل طابعاً خاصاً متميزاً •

ان هذه الأهازيج مجهولة الأصل • ويقال انها ابداع طفولي جماعي تكدّس عبر العصور وانتقل من الأفواه الى الآذان وكان يُغنى على شكل طقوس ايقاعية عند اللعب • وتتصف الأهازيج الانكليزية بوفرتها وتنوعها وكثرة المفاجآت فيها • وهي لا تكتفي بالجرس الموسيقي ودوي القافيه ولذة اللحن بل انها تدفع الصغار الى الحركة والاستمتاع بهذه الحركة والى الانشاد المرافق لايقاع الرقص كما تدفعهم الى التآلف والمحبة وادراك معنى التعاون • وتتحدد الأغاني وأوزانها وفق الحركات الايقاعية الراقصة • ينقسم الأطفال الى فريقين في الحديقة أو الروضة • يبدأ أحد الفريقين الحملة • وحين ينتهي

دوره يردّ عليه أفراد الفريق الآخر منشدين راقصين ... وهكذا ... كل ذلك بايقاع جميل مرح ...

ومن أهازيج الأطفال (أو أناشيد الحضانة) الضاحكة الصاخبة الجريئة أحيانا تولد شخصيات وتخلق صور بصرية : الأم العجوز هوبارد ، والآنسة الصغيرة وعنكبوتها ، وجاك هورينر ، وخادم القلوب الشره واللص ، والسيدة الجميلة ذات الخلاخل ، وتويد لدوم وتويد لدي الشرسان اللذان يرقصان الراقصة الأبدية حول صغار الانكليز ... تلك القصص جمعها (نيو بيري) الذي عاش بين (١٧١٣ ــ ١٧٦٧) . وهي تعتبر القصص التقليدية (الكلاسيكية) في مكتبات الأطفال في انكلترا منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر . وقد اهتم برسومها أشهر الرسامين من أمثال (كانت غرينواي) و (ليسلي بروك) و (كالدكوت) وغيرهم . ولقد سحرت شخصيات هذه القصص ألباب الكتاب والشعراء الانكليز ومخيلاتهم .

٢ ــ اللامعاني :

كذلك يمكن أن نرجع جزءاً من أدب الأطفال في انكلترا الى تأويله المتنوع والفريد للواقع . ذلك التأويل (الكاريكاتوري) . فقد اشتهر الأدباء الانكليز بهذا الفن أيضاً وامتازوا به عن غيرهم .

كان أول كتاب ظهر في هذا الميدان هو (كتاب اللامعاني) الذي وضعه (ادوار لير) الذي عاش بين (١٨١٢ ــ ١٨٨٨) . يقصد بلفظه « اللامعاني » التلاعب بالألفاظ والاهتمام بالكلمات وتوليد الصور .

و « اللامعاني » مثل (أهازيج الأدوار) وأغاني الحضانة ، لها جذورها البعيدة . بدأت على شكل تسلية وتلاعب بالألفاظ بصورة بسيطة ساذجة . ثم تطورت . وهي معروفة عند كل الكتاب الانكليز . ونجد منها الشيء الكثير عند عملاق انكلترا (شكسبير) .

تتميز « لامعاني » ادوار لير بنكهتها الخاصة وشاعريتها الرقيقة . وهي عبارة عن مقطوعات صغيرة مؤلفة من خمسة أبيات خفيفة ذات قافية واحدة وتمثل قصة قصيرة خفيفة .

المقطوعات الأولى يجهل قائلها أو قائلوها . الا أنها ظهرت في دواوين صغيرة موجهة للأطفال بصورة خاصة . ثم جاء (ادوار لير) فوضع على نمطها مقطوعات تدور حول « ست عشرة عجوزاً » . فكانت مدهشة فعلاً :

كانت هناك عجوز مسنة من (ليد)
تنفق وقتها كله في الأعمال الطيبة .
وتعمل من أجل الفقراء
حتى أصاب المرض أصابعها
هذه المرأة التقية من (ليد) .

وعلى هـذا الانموذج المليء بالصـور نظم (إدوار لير) أكثر من مئتي قصيدة جعلها على شكل مقطوعات صغيرة مؤلفة من خمسة أبيات ذات قافيـة واحدة وتمثل قصة قصيرة . كانت هذه القصص ساذجة لكنها دليل على عبقرية هازلة متهكمة مسلية خدمت أدب الاطفـال خدمـة عظيمة حين أخضعته لقيمة جوهرية تبرز للمرة الاولى في انكلترا وهي « الحرية » .

المعروف أن التربية الانكليزيـة كانت تتصف بالتعسف والقسر وفرض النظام والعقاب . لذلك كانت هـذه القصص القصيرة المؤلفـة من خمسـة أبيات تعبيرا عن الثورة ضد ظلم الآباء للأبناء . وقد اعتبر (إدوار لير) ثائراً حين نظم قصائده في موضوع « الحرية » .

ولم يكتف (إدوار لير) بانتاجه فأضاف اليه من عنده عشرين قصيـدة وقصتين أو ثلاث قصص صغيرة مسلية و (ألف باء) لا معنى له أيضاً . ونشر ذلك كله بين عام ١٨٤٦ وعام ١٨٨٨ فكن أهم أعماله الأدبية .

واذا أردنا التحدث عن هدف (لير) من عمله هذا قلنا ان هدفـه لم يكن واضحاً . فقصائده كانت تلاعباً بالألفاظ ، وهدفها التسلية قبل كل شيء ... ان كتاب « اللامعاني » يعارض معارضة قوية ذلك المنهج التعليمي الذي كان سائداً آنذاك وطريقة البحث التي كانت تبعث الملل في النفوس . نجد فيـه عذوبة وخفة شبيهتين بما عرفناه عن « أهازيج الأدوار » وأغاني الحضانة . أضف الى ذلك الغنى الواسع ، الغنى الذي لا ينضب في مخيلة ما تفتأ تزدهر من ابداعاتها الخاصـة .

ولقد كان صغار الانكليز ــ ولا يزالون ــ يجدون متعة عظيمة ، « متعة إلهية » كما قال أحد النقاد ، عند قراءة (إدوار لير) لانه كان يسليهم بطرفـه القصيرة الرائعة . انه كان يسليهم بكل شيء...وبذلك اعتبر ثائراً مجدداً ...

لقد استعان (ادوار لير) بالوزن والقافية ولجأ الى الصورة اللفظية . كان يرسم بالكلمات . وكانت صوره مضحكة مسلية ...! ويقال ان صوره

اللفظية هي التي أوحت بالدمى واللعب المشوهة الدميمة القاسية الخشنة المضحكة • لقد تحولت تلك الصور اللفظية الى دمى ولعب ثم الى أشباح مفزعة أو مفرحة من المطاط واللدائن لكي تسلي أطفال الولايات المتحدة الامريكية واليابان ••• والعالم أجمع • ثم جاء وقت ابتدع فيه اخوان (ماركس) شخصياتهم الطريفة ، وتخيل فيه الرسام الامريكي الشهير (موريس سينداك) رسومه التي نشرها في كتابه المعروف « الاشياء المجنونة هي ••• » الذي يقارنه النقاد بكتاب « اللامعاني » ويرون أنه لايقل روعة عنه • والسبب في ذلك أن (إدوار لير) كان رساماً محترفاً أيضاً يرجع الفضل اليه بابراز شخصياته كلها بجرة قلم • انه يرسم بالكلمات كما قلنا •

بيد أن المظهر الآلي والقصائد الشبيهة بقصائد الطقوس الدينيةوالموجودة في « كتاب اللامعاني » والمتميزة ببساطتها وخفتها وتفاهتها أحيانا تخلق كلها ، حول الطفل ، عالماً مخلخلا في البداية • وبفضل إلحاحها وتكرارها ما يلبث هذا العالم المخلخل أن ينتظم انتظاماً كاملا وأن يصبح شيئاً ضرورياً فيما بعد ، شيئاً لايمكن الاستغناء عنه • هذا العالم سوف تكون الأشياء فيه « على هذا النحو » أو « هكذا » لأن الكلمات أو القافية أو الوزن أرادت ذلك ، وليس الفكر أو الواقع هو الذي يريد • عالم يكون فيه المجنون قد خلق « على هذا النحو » لكي يبحث عن خطيته في الظلام ويصنع لنفسه أنفاً مضيئاً إذ أن من الطبيعي ألا يحصل المجنون على هويته الحقيقية الا اذا صار المجنون « ذا الأنف المضيء » •

كان من المستحيل مقاومة سحر الكلمات والفرار من الصور التي يفرضها

علينا الحلم اللذيذ لمتع . ان كل هذه المبتكرات الطريفة تجهز وفق أشـكال غريبة وتكمن في مزج أجسام متنافرة من الرسوم والكلمات تخلق بدورهـا عناصر جديدة مبتدعة لم يسبق لأحد أن رآها . والواقع أن كل عملية من هذا النوع تحتاج ــ لكي تنجح ــ الى أن تحاط بشيء من الروعة والمهابة وتتطلب إدراكاً لسر المبادهة . وهي لايمكن أن تكتمل إلا في بيئـة مغلقـة كالبيئـة الانكليزيـة ...

٣ ــ وضع خاص للطفل الانكليزي :

لقد تساءل (بول هازارد) عما اذا كان ثمة كائن انساني في الدنيا أسعد من طالب انكليزي في مدرسـة متوسطة في مدينـة (إيتون) أو في مدينـة (روغبي) . وكان عليه أن يتساءل ، بدلا من ذلك ، عما اذا كان هنـاك كائن يقتلع اقتلاعاً من العالم كله مثله بدعوى حمايته من الحوادث العامة . المعروف أن الطفل الانكليزي ، منذ طفولته المبكرة ، يوضع في عالم خاص يعيش فيـه وحيدا ... ملكاً . وقد ابتدع له مجتمع الراشدين ميدانين صنعيين تماماً هما : مدرسة الحضانة في البداية ثم المدرسة المتوسطة بعد ذلك . وهو يتحكم فيها كما يشاء . لكنه لايخرج منهما ...

لذا كان من نتيجة وضع الطفل الانكليزي في هذا العالم الخاص أنه ، حين ينفرد بنفسه ، حين يحظر عليه الاتصال بالعالم الخارجي ، كان يبني لذاته نمطاً خاصاً من الحياة يهرب فيها من السلطة القاسية الحمقاء التي يمثلها الراشدون . وفي داخل المدرسة المتوسطة ، كما هي الحال في الحضانة ، يقيم لنفسه نظاماً مستقلا من القيم و لقواعد الواعية التي تحميه من الاعتداءات المحتملة التي قد

يرتكبها ضده من هم أكبر سناً منه ... كذلك قد يعيش الفتى الانكليزي فريسة الخوف من المجهول وضحية القلق الدائم . أضف الى ذلك أن انطواءه على ذاته سوف يدفعه الى الغوص في أحلام اليقظة المجحة .

كان نظام التربية ، في انكلترا ، مبنياً على منطق السيد والعبد ، منطق الراشد المتحكم المتسلط والطفل المحكوم الخاضع . وقد جسد هذا النظام في المدارس المتوسطة عن طريق المؤسسة المعروفة باسم مؤسسة « التبعية » حيث كان يرغم كل تلميذ صغير يلتحق بالمدرسة المتوسطة على أن يكون أمين سر أو خادماً أو تابعاً لتلميذ أكبر منه .

وحين يكبر التلميذ الصغير يتخذله بدوره تابعاً من التلاميذ الجدد ، ومن هنا جاءت كلمة « التبعية » ، لابأس أن يتعذب التلميذ الصغير ويتألم . ومن المفيد أن نذكر أيضاً أن العلاقات التي كانت تنتظم بين الأفراد على هذا النحو والتي كانت تفلت من رقابة الراشدين ليس لها أي ارتباط مع ما نسميه اليوم علاقات الصداقة والرفقة . اذ أن هذه العلاقات ، على الرغم من وجودها في الواقع وعلى الرغم من قدرتنا على التعرف عليها في الكتب كانت تثير النزعات السادية والنزعات المازوشية وتساعد على تثبيتها .

على الرغم من مهاجمة « مؤسسة التبعية » هذه ونقدها آلاف المرات وفضحها فضحاً لاذعاً ، في أدب الناشئة وفي غيره ، إلا أنها حافظت على امتيازاتها فترة طويلة من الزمن وصمدت أمام الهجمات العنيفة التي وجهت اليها . ويكفي أن نعود الى الكتب المدرسية (الكلاسيكية) المخصصة للأولاد في انكلترا والتي كانت تضم أيضاً روايات المدرسة المتوسطة حتى نجد النزعة

المثالية التي تجلت في : « أيـام مدرسـة توم براون ـ ١٨٥٧ » التي كتبهـا (توماس هوغ) ، وفي كتاب الايديولوجي الأديب (روديارد كيبليغ) الـذي وضع له عنواناً « ستالكي وشركاؤه » • كذلك نجـد النزعـة الاصلاحيـة العاطفية التي يعبر عنها كتاب « إيريك أو شيئاً فشيئاً » الذي كتبه (فريدريك و • فرار) • وننتهي أخيراً بذلك الانفجـار الثـوري الـذي نراه في فيلم (ليندسايي آندرسن) • كل هذه الأعمال الفنية والأدبية كانت تعبر عن الثورة ضد النظام التربوي الانكليزي المعتمد على « مؤسسة التبعية » •

نحن ـ إذن ـ أمام وضع خاص كان يعيشه الطفل الانكليزي •

ولما كان من الضروري جداً اجراء الحوار مع عالم الراشدين من أجـل متطلبات عملية فقد أصبح لكل ولد وسيطان هما : الطالب الأكبر (أو العريف) المسلح بعصا الخيزران الظالمة والذي يملك حق فرض العقوبات على زملائه في المدرسة ، أما في البيت فهناك الخدم • وأهم شخصية بين الخدم هي الحاضنة أو المربية ، لقد كان الخدم آنذاك يديرون شؤون البيت المادية • لذلك لم يكن الأولاد بحاجة الى تكوين علاقات في سبيل الحصول على مصروفهم من آبائهم مثلا • وكان الآباء يقبلون بهذا الوضع لأنهم ربوا بالأسلوب نفســه • لهـذا السبب كنا نجدهم يغضون النظر عما كان يجري في جناح الخدم •

٤ ـ آليس :

وكان أول من تنبه ما كان يجري في دنيا الأولاد المنعزلة هم كتاب أدب الأطفال • وكان أبرز هؤلاء الكتاب (لويس كارول) الذي عاش بين (١٨٣٢ ـ ١٨٩٦) • فهو حين حمل بنات العميد (ليديل) الثلاث على متن زورق اثنا

كان يتخيل لهن « مغـامرات آليس في عالم باطن الأرض ـ ١٨٦٥ » • ونحن عندما نتأمل وجه (آلس لبدل) الملائكي نجد أن من الصعب جداً الاعتقاد بأن مرافقة هذه الطفلة البديعة الناعمة يمكن أن توحي بخلق الأشباح • بيـد أن الأطفال الذين كان (لويس كارول) ، في الواقع ، يتسلى بتصويرهم لهم كلهم هذه الوجوه الصافية وتلك النظرات البريئة التي تميز طفلي « برج إيكرو » التي كتبها (هنري جيمس) في عام ١٨٩٨ • و « برج إيكرو » هي دراسة عن الشر بدون أدنى ريب • انها غوص في أعماق الجحيم ولقاء أعذب براءة وأعظم جنوح • والسبب في ذلك أننا نجد فيها فكرة جوهرية عن العلاقة القائمة بين الأولاد والخدم ، بيد أن هذه الفكرة الجوهرية قلبت رأسـاً عـلى عقب حين عرضها المؤلف في مظهرها السلبي • فليس الأسياد الصغار هم الذين يجعلون الخدم شركاء لهم في ألعابهم وليسوا هم الذين يدخلون الخدم معهم في عالمهم ، عالم الطيش ، والمرح ، بل ان الخـدم هم الـذين يقودون الرقص ويدفعون الأولاد حتى حدود الخطيئة والمعصية •••!

أما كتاب « آليس » فميزته الرئيسية هي أنه كتاب وضع للأطفال قبـل كل شيء ••• وربما كان الكتاب الوحيد الذي كتب للطفل الانكليزي فعلا • إنه كتاب لايهدف الا الى التسلية ولا يتجه الا نحو المخيلة ، لذا ليس غريباً أبداً أن نعتبره الكتاب الأدبي الأول للأطفال •

لقد أبرز كتاب « آليس » الى الوجود أحد أسس الحياة النفسية الهامة : « القلق » ، وان مايميز القلق الذي نراه في كتاب « آليس في بلاد الأعاجيب » هو أنه ، بدون أدنى مناقشة ، يصف قلق الأطفال وحدهم • فنحن نصادف هذا

القلق منذ الصفحات الأولى . انـه يتجلى في كل مكان ، في كل لقـاء ، في كل مغامرة ، وحيث لايتوقع أحد حدوثه . هناك مثلا القلق من عدم النمو السريع، ومن البقاء صغيراً ، ومن الخوف من النمو والكبر أيضاً . هناك الفزع من أن يرى الطفل نفسه فجأة عرضة لتغيرات وتبدلات جسمية غير مفهومة وتحولات غريبة . وقد تصبح هذه المرارة ، في فترة من الفترات ، خجلا وعذاباً حقيقيين . لانعتقد أن مؤلفاً آخر استطاع أن يعبر عن الانفعالات التي تظهر في مواقف الارتباك والعدوان تعبيراً أفضل مما نراه في مغامرات « آليس » . ولا نظن أن كاتبـاً تمكن من وصف دقائق الخجل التي تجعل الطفـل أخرس واحمق إزاء حكمة الراشدين كما فعل (لويس كارول) . لم تكن « آليس » عاجزة عن الاجابه عن الأسئله التي تطرح عليها فوراً فقط بل انها كانت تجد نفسها محاصرة بصيحات وأحاديث غير مفهومة قد لاتسمع كلماتها بوضوح . وأشهر مثال عن عجز الانسان عن فهم اللغة عند الأطفال نجده أمام أقداح الشـاي مع بائـع القبعات المجنون . كما نجده ، بصورة بارزة ، في كل فصل من الفصلين اللذين يتألف منهما الكتاب .

هنا يمكن أن يكون من خطل الرأي الادعاء بأن الكلمات ليس لها معان . بالعكس تماماً . انها تحتفظ بمعانيها الدقيقة بشكل مضبوط ومنطقي . وهذا سر تحتفظ به اللغة والكلمات . فاذا تناولنا الكلمات بمعناها الحرفي أصبحنا عبيد اللغة وحواجزها وقيودها وبقينا جامدين في أماكننا لانحيد عنها . كذلك اذا ظلت الكلمات جامدة في معانيها الأصلية فقد المظهر الخارجي للأشياء والناس طابع الثبات والاستقرار . ان العالم الخارجي المرئي في تحول دائم واضطراب مستمر ، انه يتملص منا ويخضع لاندفاعات فجائية : فالطفل قد يصبح خنوصاً

(خنزيراً صغيراً) والبائعة العجوز قد تتحول الى عنزة ، والقطة تختفي دون أن تخلف وراءها الا ابتسامتها ، وفي نهاية المطاف تتطور « آليس » وتسمو في عالم تسكنه الأشباح ، من أين تأتي هذه الأشباح ؟ هل هي شخصيات « أهازيج الأدوار » ؟ أم أنها ناتجة عن التلاعب بالألفاظ والتراكيب المضحكة الجاهزة ؟.

٥ ـ ادب الاطفال وعلم نفس الطفل :

ونحن اذا حاولنا اجراء موازنة بين (لويس كارول) الانكليزي و (آندرسن) الدانمركي وجدنا أن القصة عند (لويس كرول) لاتنطلق من الملاحظة الخارجية للعالم الخارجي أو لعاطفة الحياة ومدتها أبداً بل تنطلق من نفسية الطفل ذاته .

ومن أيام (لويس كارول) حتى أيامنا هذه سوف ينقب كتاب الأطفال في أسرار هذه النفس الانسانية وسوف يسعون جاهدين لاعادة خلق ما كان يجري في فترة الحضانة في انكلترا ... وشيئاً فشيئاً سوف تتكون صورة « الأولاد المرعبين » الأولاد الجهنميين لأنهم مرعبون فعلا (كما يرى جان كوكتو) . والسبب في ذلك أن ألعاب الأطفال في هذا العالم المتسمم ، عالم « المرقة » ، وفي فوضى الأشياء ، وتفادي كل تنظيم للوقت سوف تؤدي الى الفاجعة حتماً ... إلى الاستعداد لاكتشاف الكنز ، والاختلاط البريء ، والمشاحنات ، والاستغراق الشديد في أحلام اليقظة التعويضية ، ومما يسمونه « الانطلاق بعيداً » ... ألعاب وحماسة تبلغ ذروتها ... ونتائج هذه الأمور كلها قد تؤدي حتماً الى الفاجعة ...! بالأخص عندما تصبح غرفة الأطفال مرسحاً لرقصة شاذة ينفذها أناس متحمسون ويمثل فيها أربعة من الوحوش

الضارية التي أصابها المس والتي تشبه شخصيات (راسين) ، دور لعبة الحب والموت الغامضة ••• وهنا يتفق الذين يكتبون للأطفال مع الذين يكتبون عن الأطفال بكل تأكيد • لذا فنحن نسيء تصور قدرتنا حين نقدم للفتى المراهق هذه الصورة عن نفسه أو بالأحرى يصعب علينا تحديد ميدان أدب الأطفال في معظم الأحيان والواقع أن استخدام الألفاظ يتحدد حسب رؤية المؤلف وتفاؤله أو تشاؤمه • فقدرة المرء على الصمت والتكتم في فترة أحلام اليقظة والشيطنات ، وتباين السلوك المفاجيء في المراهقة ، ومختلف مظاهر جنوح الأحداث كلها ، سوف تؤول تأويلا متبايناً • وسوف يرى كل شيء كما ترى حياة الجن في « حلم ليلة صيف » وكأننا نعيش كابوساً رهيباً عن الوحوش •

خذ مثلا « مولن العظيم » للكاتب الفرنسي (هيكتور مالو ١٨٣٠ ــ ١٩٠٧) • ان خطوات « مولن العظيم » تقوده الى الغابة فالحديقة فالقصر ثم الى ذلك الاحتفال بالعيد الغريب •

كذلك اذا أخذنا « مكتشفي القاع » لمازودو لاروش الكندية المعاصرة ، نجد تآزر الأطفال مع الخادمة والصبي الجزار وبعض المتسكعين الذين يقلبون البيت الحزين ، الذي تدير شؤونه وصيفة قاسية ، الى مكان يشع بالعذوبة والمفاجآت المرحة التي لاتنتهي •

والعكس من ذلك نراه في « إعصار جامايكا » للكاتب الانكليزي (ريتشارهوغ) الذي عاش بين (١٨٢٢ ــ ١٨٩٦) وفي « أصحاب الجلالة الذباب » لـ (ويليام غولدينغ) • فالأطفال ، في هذين الكتابين الأخيرين ، يتصارعون في كابوس وكأنهم في الحياة الطبيعية • وكأن الأمر هنا يتعلق

بمحاولة جمع ما كان يغوص في أعماق الذاكرة • ان عنصر الحزن العميق أساسي جداً حتى في أشد الحلات عنفاً في هاتين الروايتين • فالراشد فيهما يفكر بطفولته دائما ، بطفولته هو ، ويبحث عن الأعاجيب والغرائب فيها بصورة عجيبة وعنيفة • ويتنبأ القارىء بوجود هذه الأعاجيب في كل مكان ، ولا يترك الراشد مكانه للصغار أبدا مما يجعل القارىء يطبق الكتاب دون أن يتمكن من التمريق الصحيح بين الموضوعي والذاتي ومن غير أن يعرف ، في نهاية الأمر ، فيما اذا كان هذا العجيب ينبثق بناء على دعوة الأطفال وحدهم أم أنه ناتج عن الفكرة ذاتها التي يكونها الراشدون عن هؤلاء الأطفال ، وفيما اذا كان هذا القارىء إزاء تصور شعري حقيقي لقدرات الطفولة أو أنه إزاء مرض أصاب مخيلة الراشد •

وثمة كتب أخرى ، على العكس من ذلك ، تنسحب فيها الذاكرة تاركة مكانها للغريزة • فتتمحي فيها شخصية الراوي أو القصصي ولا يفكر الراوي والقصصي فيها بالطفولة أبداً• واذا صدف أن فكرا فيها فانهما يتعمدان نسيانها فوراً • حينئذ يكون الأطفال وحدهم هم الموجودين • يتحدثون ويلعبون بحرية تامة (وبوقاحة أحياناً) بالأخص حين لا يحسون بوجود من يلاحظهم • حينذاك سيقولون بكل صراحة : من هم ، وما هي شواغلهم ، ورغائبهم ••• وهذا كله يتفق مع رغائب الطفل القارىء ••

ان المؤلفين الذين يتقنون معرفة الأطفال والذين يعرفون كيف يفاجئونهم في لعبهم ويراقبونهم عن بُعد من غير تدخل أو توجيه أسئلة هم الذين يمكن أن نطلق عليهم لقب « الكتاب الحقيقيين للأطفال » • ويأتي على رأس هؤلاء

« الكتاب الحقيقين للأطفال » الكتاب الانكليز بدون أدنى شك وان لم يكونوا وحدهم في هذا الميدان .

٦ ـ السمات الجوهرية للأدب الانكليزي :

ماهي السمات الجوهرية والاتجاهات الأساسية التي يتصف بها أدب الأطفال في انكلترا والتي جعلت مؤلفيه يحتلون هذا المركز الممتاز ؟ .

آ ـ في البداية يمكن أن نقول عن هذا الأدب أنه أدب مغلق محدد منحصر بعالم الطفولة وحده الى درجة كبيرة . أي أنه أدب يختصر كل شيء وضمن أبعاد عالم الطفولة دون أن يتعرض لما هو أبعد من ذلك .

ب ـ أما السمة الثانية لهذا الأدب فهي أنه يتطور في حاضر أزلي ضمن زمن متوقف يمكن تمثله بنواس ساعة لايعلن أبداً عن المدة الحقيقية بل عن المدة التي تقع فيها حوادث القصة . فالحوادث ، في القصة تقع ، لكن الأبطال يظلون أطفالا وكأنهم لايشبون .. وهذه السمة واضحة عند بعض الأدباء التقليديين من أمثال (ميلوز وورث) صاحبة قصة « كوكو ـ كلوك » (عاشت بين ١٨٣٩ ـ ١٩٢١ واسمها ماري ـ لويزا ميلوزوورث) و (فيليبا بيرس) مؤلفة « توم وحديقة منتصف الليل » (وهي معاصرة) و (نيسبيت) التي ألفت كتباً عديدة نخص منها « بيت آردن » (عاشت إديث نيسبيت بين عام ١٨٥٨ و عام ١٩٢٤ وكانت اشتراكية النزعة وعضواً في الجماعة الفابية ، وعملت في الصحافة) .

جـ ـ والسمة الثالثة التي يتصف بها أدب الأطفال في انكلترا هي :

السكون في علاقته بالفضاء وبالمكان أيضاً .

لقد أشاح هذا الأدب بوجهه عن التقاليد الواسعة في الرحلة ، تلك التقاليد التي ظهرت منذ عهد « الأوديسة » . وظلّ في مكانه يدور في محل مغلق جامد . ان أولاد القصص الأنكليزية يتركون غرفتهم لكي يبحثوا أو يكتشفوا . هذا أمر مؤكد . إلا أنهم يكتفون بالتنقيب في أماكن تخصهم وحدهم وتكفيهم وحدهم . لا يسألون عن مكان آخر سوى تلك الأماكن يمكن أن يستفيد منه آخرون سواهم ، وفي نهاية كل مغامرة يعودون الى غرفهتم التي كانوا يلعبون فيها أو مدرستهم التي كانوا يدرسون فيها .

لاتتبع رحلتهم خطاً مليئاً بالنزوات والعقبات بل تنتقل من نقطة الى نقطة حتى ترسم دائرة ، معتمدة في ذلك على الوجه السحري الرفيع للكلمات وعلى اللغة الجميلة ، وكأن هذا الوجه السحري الرفيع للكلمات أهم من الأحداث نفسها ومن نمو الأطفال .

لنأخذ مثلا « حلقة الجنيات » التي تناولها (رويارد كيبلينغ ١٨٦٥ — ١٩٣٦) والتي يمكن أن تعتبر الدلالة الوحدة التي تجمع بين هذه السمات كلها . ان « حلقة الجنيات » هذه تنتهي بدون أن تؤدي الى نتيجة . فالأولاد فيها يضيعون في دوامة السحر ويؤخذون به ، لكنهم لا يتحولون . والمغامرات التي يقومون بها لا تمنحهم أي خبرة . بل انها ، على العكس من ذلك لا تفعل شيئاً سوى اطالة أمد الطفولة .

وان ابطال روايات « التدريب على مهنة » و « القصة الوهمية » يحافظون كلهم ، بصورة مبهمة ، على المعرفة ذاتها والقدرات ذاتها والعمر ذاته ،

ولكي يقطع المؤلف حبل هذا الجمود ويسمح القارىء انطباعاً بوجود الحركة والحيوية لا يفعل شيئاً سوى زيادة عدد الأبطال . فريق الأطفال الخاضعين لسحر المؤلف يزداد عددهم بقدوم أخ صغير ، أو بلقاء طفل آخر . وكل هذا ، كما يقال ، عبارة عن لعبة مرايا تنعكس فيها كل شخصية لترى فيها شريكاً لها .

كل الشخصيات متماثلة . ولكي تولد الصراعات لا بد من أن تتشبث الشخصيات كلها بالسر نفسه ويسيطر عليها في الفترة ذاتها ، عيش واحد ...

لقد عبر عن ذلك كله تعبيراً مثالياً وجه (بيتربان) ذلك الطفل الصغير المفتون بأزهار حديقة (كينسينغتون) وجزيرة (السير باتين) تلك الجزيرة المغلقة المستديرة حيث الطيور والأولاد الذين ينتظرون أن يولدوا ويتآخوا . أما (بيتر بان) نفسه ، فسوف تدق الساعة ، وسوف يتوقف النواس ، وسوف يعود طفلاً صغيراً كما كان . ولسوف يذهب من تلك « الجزيرة ـ المأوى » ليستقر في حديقة (كينسينغتون) حيث يلعب أولاد يكبرون وحدهم أيضاً ...

ان قصة (بيتربان) ، مثل أي قصة أخرى خيالية موجهة للأطفال . وهي تشير الى رفض الصغار ولوح عالم الراشدين وخوفهم من الحياة . وهذا الخوف هو الذي يدفعهم الى الهروب ، وهو الذي يدخلهم في عالم مواز ، عالم « الجانب الآخر » ، الجانب الآخر من المرآة ، الجانب الآخر من الشعور . وينبغي ألا نظن أن هذا الانتقال سهل وأنه يكفي أن يكون المرء طفلاً حتى يعبر الى المرآة وأن رفض الواقع يعني أننا نعيش في الوهم تماماً . فمن النادر أن يدخل الطفل وحده عالم الأوهام انه بحاجة الى من يدخله فيه . انه

بحاجة الى دليل ، وباختراع هذا الدليل يقاس حجم مخيلة المؤلفين . وأكثر هذه الأدلة وأشدها مباشرة وأعظمها طمأنة ... الملعبة أو الدمية ...

٧ ــ ادب الدمى والعرائس :

اتسع بيت الدمية حتى شمل منصة المسرح الخيالي وبذلك تمكن من ولوج هذا البيت أو هذا المسرح . وتطور فيه تطوراً أفضل مما يحدث له في العالم الحقيقي مع أشياء الواقع المحيطة بـه .

ان أولى الحكايات التي جعلت أبطالها من الدمى والعرائس أتتنا من ألمانيا . وهذا أمـر طبيعي لأن ألمانيا (مع ايطاليا) بلـد اللعب والدمـى والعرائس . وكلنا يعرف حكاية « كسارة البندق » الحكاية الوحيدة التي ألفها (إ . ت . آ . هوفمان) (١٧٧٦ ــ١٨٢٢) والتي يمكن أن تبعث المرح في نفوس الصغار . بل ربما كانت أكمل حكاية تحرك « بلاد الألعاب » .

وثمة عمل أدبي آخر مشهور هو « ويمي الأهبل » الذي كتبه الانكليزي (آلـن آلكسندر ميلن ــ ١٨٨٢ ــ ١٩٥٦) والذي بنى فيه الحـوار بين مخلوقات أقل ازعاجاً من العرائس المقطبة المتغضنة التي عرفناها في « كسـارة البندق » . انها دمى الأطفال الصغار جداً ... حيوانات ذات وبر خبيثـة ، ماكرة ، خرقاء ، حمقاء ، مثيرة ... يتأملها « ويمي » . يستمتع بهذا التأمل . يقارن بين نفسه وبينها . يتمكن من قياس سموه بالنسبة اليها . يتذوق لذة ممتعة تجعله لطيفاً مع ذاته .

وعلينا ألا ننسى غرابة القصص القصيرة التي كتبتها (رومير غودين)

الروائية الانكليزية المعاصرة والتي تثير حفيظة الأولاد ورعشتهم عند الانتظار والتوقع : الدمى التي تنتظر من يلعب معها . هذه القصص تطرح جانبا كل العواطف ما عدا عاطفة الحزن وعاطفة الفرح الصافيتين جدا .

يحب الطفل الصغير جدا الدمى والعرائس . انها تسحره . وهو يضفي عليها حياة فيحدثها ويتصور أنها تحدثه . وهذا ما يعرف بعلم نفس الطفل بالنزعة « الاحيائية » . أي أنه يمنحها الحياة . وكثيراً ما نرى الطفلة الصغيرة تتحدث مع دميتها وتعنفها أو تقبلها أو تعاتبها أو تبثها همومها . كما نرى الطفل الصغير الذي يمتطي دراجته فيتخيلها حصاناً أو كائناً يفهم لغته فيخاطبه ويضربه ويحثه ...

وقد جاءت السيما والشاشة الصغيرة فأخذتا تلعبان دوراً عظيماً جداً في بث هذه الحكايات الممتعة التي تمثلها الدمى واللعب والعرائس . وقد أخذت هذا الحكايات تغزو العالم كله في أيامنا هذه . وللأدب الانكليزي يحتل فيها مقاماً كبيراً .

في بعض الأحيان نشعر نحن الراشدين بالراحة والمتعة أمام الأعمال الأدبية التي تختار الحوار بين الطفل وشخصية وهمية ، ويحدث غالباً أن طفلاً ، في هذا العمر أو ذاك ، يخترع لنفسه مرافقاً وهمياً يفضله على أفضل لعبة لديه ، قد يكون هذا المرافق أخاً وهمياً أو حيواناً أليفاً كان عنده فأبعدته الظروف عنه أو لعبة كانت عزيزة على قلبه ثم اختفت لسبب من الأسباب . يعيش الطفل مع هذا المرافق الوهمي فيبثه همومه ويناجيه ويعاتبه وينقل اليه أسراره ... وكأنه تعويض عن حياة الواقع الثقيلة البغيضة ...

على هذا النحو نعرف « مملكة آنغريا » المدهشة ... ذلك البلد الوهمي الذي كانت تعش فه بنات (بورنتي) الأربع : شارلوت وإيميلي وبرانويل وآن ... ذلك البلد الذي عرفناه بعد نشر مذكراتهن الصغيرة . لقد كانت كل واحدة منهن تمثل فيه دوراً ، ولـم تتمكن اثنتان منهن الاستغناء عـن هذه المذكرات أبـداً .

٨ ـ الأشباح :

ان جعل ما لا يوجد أكثر حقيقة من الحقيقي تقسه مجازفة تغري كتاب الأطفال في أغلب الأحيان . وقد استطاعت أن تقوم بذلك (لوسي بوستن ـ ١٨٩٢ ـ ...) على أفضل وجه في سلسلتها المعروفة باسم « المعرفة الخضراء » بفضل رهافة مشاعرها وأحاسيسها وفطنتها النادرة ، كذلك نلاحظ أن كتب (فيليبا بيرس) المعاصرة ذات نبرة أكثر مباشرة وأعظم تقبلا لدى الأطفال . ففي روايتها الاولى « توم وحديقة منتصف الليل » نشعر ببعض السهولـة تنساب عبر سطور القصة .

ان المساكن الانكليزية القديمة مأهولة بالأشباح كما هـو معروف في الكتب . وقد رأينا (فلبيا بيرس) تعود الى الماضي لتستكشفه وتستعين بمواهبها لتستثمر الكلمات الغامضة على الورق ، وتلجأ الى رسم الأشبح فتضع عليها الأقنعة ثم تعود فتزيل هذه الأقنعة في روايتها الأولى . ان سحر هذه الرواية يسهل علينا القبول بها ، أما روايتها الثانية « كلب صغير جداً » فتزيل الخوف من القلوب ، انها مبنية على فكرة الحوار مع مرافق خفي لا يرى ، لذا ربما اعتبرت هذه المحاولة ناجحة بل ربما اعتبرت هذه الروايـة

أحسن رواية ألفتها للأطفال ، فالكلب ، في هذه القصة ، خيالي . لكنه مايلبث أن يصبح أكثر حضوراً واكثر حياه على الرغم من أنه لا يظهر للعيان أبداً . والنتيجة التي تحطم كل ارتباط مع المعجزة وتعيد القارىء الى عالمه المألوف ، لاتبدو لهذا القارىء مصطنعة أو مغالية ولا تخلق عنده الشعور بعدم الرضى كما يحدث غالب ، ان الصعوبة كامنة في خلق التلاحم بين الخيالي والواقعي وفي الطريقة التي تتم فيها اعادة القارىء الى الارض ، وهذا ما نجح فيه الكتاب الانكليـز .

يزعم بعض المؤلفين أنهم قادرون علـى التغلب على هذه العقبة حـين يجعلون من حكاياتهم نوعا من الخرافة ويبثون بين سطورها الحكمة ، ثم لا ينسون ، في الوقت نفسـه ، أن يحذروا القارىء من مغبة الانقيـاد لسلطان الخيال ، والأمثلة على هذا الأسلوب عديدة ، نذكر منها مثلا رواية (آنتونيا فورست) الروائية الانكليزية المعاصرة ، تلك الرواية الغريبة التي تعرف باسم « غرفة بيبر » ، انها رواية وهمية الى درجة مؤسفة . وان قراءتها صعبة جداً بسبب غموضها، خصوصاً عند الأطفال الذين لاينتمون الى الطبقة البورجوازية الانكليزية الرفيعة التي كان أطفالها يحاولون أن يعيشوا مرة أخرى تجربة أولاد (آل بروتني) الخيالية ... وهناك أمثلة أخرى عديدة انكليزية وغير انكليزية .

يرى بعض المؤلفين أن غموض القصص قد ينمي قدرات الخيال ، بيد أن الأطفال كثيراً ما يرفضون أن يخدعوا بغموض هـذه القصص وكثيراً ما يكشفون النقاب عنهـا ويصححونها . مع ذلك نستطيع أن نزعم بأن هـذه القصص الغامضة تلائم سن ما قبل المراهقة . فالفتى ، في هذه الفترة ، لا يؤمن بالجنيات أبداً وان كان يريد ان يؤمن بها ، أما الاطفال الأصغر سناً فيمكـن

أن يسمح لهم بقراءة المغامرة ففي سن ماقبل المراهقة ترفض مخيلة الفتى كل لعبة محسوسة مرتبطة بالواقع ارتباطا مفتعلا . ولايكتفي الفتى بحوار ينطلق فيه السؤال ولا يلقى جواباً ، انه يرصد انعكاسـات الآخريـن واستجاباتهم رصداً قوياً ويدرسها ويحللها تحليلا منطقيا ليؤلف من ذلك كله فكرة رائعة أوشخصية بديعة يعتبرها وسيطاً ممتازاً بين الحقيقي والوهمي ، لذا كان على كاتب أدب الناشئة أن يطلع على علم نفس الطفل وعلم نفس المراهق ، هذه نقطة هامة لمعرفة نمو الطفل والمراهـق .

من الكتاب الانكليز الذين عرفوا نفسية الطفل والمراهق كاتبة معروفة ذائعة الصيت في انكلترا مجهولة خارج بلادها . هذه الكاتبـة هي (اديث نسبيت) . عاشت بين عام ١٨٥٨ وعام ١٩٢٤ . اسمها الحقيقي غير معروف لدينا . و(ديث نسبيت) هو اسمها المستعار ، وقد غلب عليها لأنها كانت توقع به مقالاتها الصحفية ورواياتها .

كل مانعرفه عنها أنها كانت تعمل في الصحافة . وكانت ذات نزعةاشتراكية وعضواً في جماعة الفابين ، كتبت بعض القصص الساخرة للأطفال جمعت في مجلد واحد تحت عنوان « الباحثون عن الكنز » ونشرت في عام ١٨٩٩ فكانت سبباً في ذيوع صيتها .

في مؤلفاتها الموجهة للأطفال توازن نموذجي بين الواقعية والسحر ، أهم قصصهـا :

- الأولاد الخمسة ١٩٠٢
- النخلة والبساط ١٩٠٤

ـ قصــة التعويــذة	١٩٠٦
ـ القبعــة الرائعــة	١٩٠٧
ـ بيت آردن	١٩٠٨
ـ حظ هاردينــغ	١٩٠٩

لقد كانت (اديث ينسبيت) تعرف ، بعد (لويس كارول) ، كيف تمنــح الحياة ، في بعض رواياتها ، لكائنات غريبة وتعرض علينا الايمان بوجود هــذه الكائنات : فبعض هذه الكائنات ينتفخ عندما يحقق الاماني ، وبعضها تطيعه الاشياء ابيض ، وهناك العنقاء المتبجحة أيضا ••• وغير ذلك ، وان أطفال قصصها يملكون الموهبة فعلا • فهــم ينسابون من عرف لعبهم الــى العالم المضطرب ، لا عالم النزوات الخفيفة ، انسيابا طبيعيا وكأنهم يزدردون الحساء أو يقومون بنزهة في الغابة •

من روايات (إ • يسبيت) الخيالية الرائعة · سلسلة « الأولاد الخمسة » و « بيت آردن » و « حظ هارديغ » و « القلعة الرائعة » • وكلها قليلــة الانتشار خارج بريطانيا والولايات المتحدة •

وهناك مؤلفة انكليزية أخرى اسمها (باميلا ترافيرز) وهي معاصرة • اشتهرت بكتابها « ماري زهرة المنثور » • يفضلها القراء الصغار لروعــة وصفها لمغامرات هذه « الحاضنة ـ الجنية » ماري ، وقد أوحت بفيلم لـ «والت ديزني » • ان ما ابتدعته (باميلا ترافيرز) من استعداد النجوم للقتال ومن غاز مثير للضحك وغيرذلك ليدل على عبقرية ساذجة وأريبة في آن واحد ، كما أن شخصية الجنية الساحرة الحديثة التي اخترعتها مثيرة خصوصاً عندما نرى

قدرتها عى اخماء قواها الحقيقية واتخاذها مظهر الفظاظة والتزمّت الديني ، مع ذلك ، نجد في « ماري زهرة المنثور » كياسة المعجزة وسحرها ، لكننا نشعر فيها شعوراً ضمنياً برغبة المؤلفة في تحاشي بعض الأمنيات السخيفة أو السمجة التي قد يمضها الأطفال على الابتكارات ، والسبب في ذلك أنها تحاول ابراز شعر الطفوله الدي يرضي عواطف الراشدين أكثر مما يرضي الأطفال أنفسهم ، أما عند (إ • نسبيت) فالأمر على عكس ذلك • فالأبطال الصغار عدها هم الذين يقودون أحداث القصة ، وهم الذين يوجهون رغائبهم الحسية البسيطة بفاعلية نشيطة • الحصول على أجنحة ليطيروا بها مثلاً أو اكتشاف وسيلة ناجحة تجعلهم أجمل من النهار أو رغبة التخلص من أخ صغير مزعج •••

ان مخيلة هذه المؤلفة نشيطة حداً تسعدها على العثور على الحل السحري الذي ينبثق بعد المرور ببعض المتاعب المسلية والمفرحة ••• والحل نفسه باعث على السعادة •••

إن (إ • نسبيت) عالمة نفس ممتازة وفنانة متصفة بالعفوية والصفاء • ومنطق حكايتها لا يسمح لها بأي تصنع أو تكلف لأنه منطق شريف نبيل يكاد يذهلنا في بعض الأحيان ، لقد بلغت حداً تستطيع معه أن تجعل اللعبة الحمقاء البسيطة تتذبذب بين الكابوس المخيف والإثارة الهزلية المفاجئة مع بقاء هذه اللعبة صبيانية تماماً • ولا ننس أنها قد تأخذ بعداً حزيناً كما تشهد على ذلك روايتها الجميلة « حظ هاردينغ » وروايتها الأخرى « الملمة الرائعة » •

ان البلدان الاجنبية ، مع الأسف الشديد ، تكتفي بالقاء نظرة عابرة

على الطبعة الشعبية لكتاب « ماري زهرة المشور » وتتجاهل هذه المؤلفة الكبيرة . هذه هي أيضا حال السيدة (دوسيغور) المجهولة خارج فرنسا ... كأن هاتين المؤلفتين الأديبتين غذاء قومي خاص « مفلفل » حاد محرق لايمكن تصديره .

وأخيراً لابد من أن نذكر أن للمؤلفة (إديث ينسبيت) نقطة ضعف واضحة فلغتها وبرنها قد شاختا كثيراً كما شاخت الأخلاق التي تصفها أي أخلاق البورجوازية الصغيرة الإدواردية .

يمكن أن نضيف الى الحكايات التي عرضناها حكايات أخرى والى المؤلفين الذين ذكرناهم مؤلفين آخرين . خذوا مثلا حكايات « مملكة نارنيا » التي كتبها (كليف ستابل لويس ١٨٩٨ ــ ١٩٦٣) وهي مشهورة جداً في انكلترا وتستحق مزيداً من الاهتمام أيضا وان كانت المخيلة فيها تلعب دوراً صغيراً . فلقد اضطر المؤلف فيها الى اللجوء الى مطالعاته في طفولته والى اقحام أقزام (الفولكلور) الجرماني وآلهة (الميثولوجيا) القديمة رغبة منه في انعاش « نارنيا » .

كان (ك . س . لويس) هذا أستاذاً للأدب الانكليزي في جامعة (أوكسفورد) ثم عمل في جامعة (كامبرج) . وكان مختصا بالقرون الوسطى وعصر النهضة . بدأ ينشر للأطفال منذ عام ١٩٥٠ حكايات « مملكة نارنيا » وهي عبارة عن سبع روايات . حصل على الرواية الأخيرة منها على جائزة (كارنيجي) . ترجمت بعض حكاياته الى الفرنسية . ولم تترجم الى العربية. فلا غرابة اذن ان نقول إنه كان يلجأ الى مطالعاته في الطفولة ودراساته التاريخية

وانه أقحم الأقزام الجرمانية وآلهة (الميثولوجيا) لكنه تعمد الاستعانة بأسلوب خفيف حيناً وقاس حيناً آخر محاولاً أن يملأ حكاياته بالمفاجآت والأمور غير المتوقعة . كما أنه حاول استخدام قصص الجان لكن محاولته كانت غير موفقة .

وقد تأثر بهؤلاء الكتاب الانكليز كتاب من جنسيات مختلفة من أمثال (فرانك بوم) الامريكي (١٨٥٦ ــ ١٩١٩) صاحب سلسلة « مشعوذ الأوز » و (كارل ساندبورغ) الامريكي أيضاً (١٨٧٨ ــ ١٩٦٧) ومؤلف « حكايات روتاباغا » و (مارسيل آيميه) الفرنسي (١٩٠٢ ــ ١٩٦٧) مؤلف « حكايات القط المعلق » ....

وقد كان لهؤلاء المؤلفين فضل على أدب الأطفال في ناحية لم يكن المؤلفون الانكليز يعيرونها اهتماماً من قبل وذلك حين أدخلوا الى هذا الأدب بعد « السحرية » . وبذلك أضيف الى البعد الوهمي بعد جديد . ثم جاءت مرحلة جديدة سقطت فيها الحواجز واستبعد عالم الواقع وأصبح البطل نفسه كائناً وهمياً وظهرت فئة من الشخصيات أطلق عليها لقب « بَيْنَ بَيْنَ » تمثل : رجل علم غريب الأطوار ، أو عاساً معقدة ... أي أنها تمثل الشذوذ ... ويستطيع الأطفال أن يجدوا فيها محدثاً بارعاً يسهل التفاهم معه واللعب معه . وكل واحد من هذه الشخصيات يملك فردية خاصة به ويمكن أن يقوم بوظيفة اجتماعية على عكس الأبوين أو السيد المعلم أو السيدة المعلمة أو السيد المختار . قلنا ان مرحلة جديدة ظهرت سقطت فيها الحواجز واستبعد عالم الواقع . في هذه المرحلة أصبح البطل نفسه كائناً وهمياً أي أنه صار هو

نفسه « بَيْنَ بَيْنَ » ... في هذه الأحوال يرتبط البطل بمظهر من مظاهر (الفولكلور) القومي ، وهذا المظهر هو « الدمية » ، الدمية التي تعامل معاملة الانسان والتي ابتدعها المؤلفون لنشر روح المرح بين الصغار تحدثهم وتضحكهم وتجرهم مرافقتهم في مغامراتها المرحة ، وقد تعاقب لأنها ارتكبت حماقة ، والغرابة التي نراها في هذه الحكايات هي غرابة ظاهرية طارئة وليست جوهرية أصيلة أي أن أحداثها مفتعلة تهدف الى اضحاك الأطفال من الأفعال الحمقاء والى دفعهم الى الابتعاد عن ارتكابها ، وهذا النوع من الحكايات يخلب نفوس الأطفال ويشدهم شداً ويسليهم ويفيدهم في آن واحد .

٩ ــ الأقزام :

وبعد ذلك ظهرت نزعة جديدة ألمانية في أدب الأطفال مالبثت أن انتقلت الى انكلترا فلاقت قبولاً عند القراء الصغار الانكليز ، وهذه النزعة تتمثل في الكتابة عن كائنات انسانية أو غير انسانية تملك قاسما مشتركاً هو : القامة القصيرة ، هذه الكائنات تعيش حياة هامشية في عالم منعزل جديد يحتفظ بميزة الطفولة نفسها .

ومن أبرز الأعمال الأدبية الناجحة في ميدان « الأقزام » :

ــ « الهوبيت » الرواية التي ألفها (ج.ر.ر. تولكين) الانكليزي المعاصر .

ــ « مملكة القصار » كتبها (وولسون) وهو كاتب مجهول ، والرواية ترجمت عن الفرنسية .

ـــ « المقترضون » ألفتها (ماري نورتون) وهي انكليزية معاصرة .

ـــ « آل مومين » كتبتها (توف جانسون) ـــ وهي فنلندية معاصرة .

وهذه الرواية الأخيرة تصف كائنات خارقة فملا خلقتها رسوم بديعة لاتضاهى وكتابة سلسة سهلة . وقد ساعد المؤلفة (توف جانسون) في نجاحها أنها كانت صحفية ورسامة في آن واحد .

وكلما ابتعدت هذه المخلوقات الغريبة المبتدعة عن أرض الواقع أصبحت لاتنتمي الى شيء معروف . وهذا الموقف يدفع الأطفال الى التساؤل عن طبيعة هذه المخلوقات التي تتصرف كما يتصرف الأطفال وهي بعيدة عنهم لكن سلوكها يتصف بالمرح والحبور : هل هي أطفال مثلنا ؟ أم أنها حشرات؟ أم أبناء عفاريت؟ أم فئران ؟ مع ذلك يلاحظ الأطفال أن المغامرة التي تقوم بها هذه الكائنات القصيرة مألوفة لديهم لأنها تشبه مايجري في حياتهم اليومية .

حتى السحر أو الشعوذة لايلجأ اليهما الا للحصول على شيء واقعي !.

ان القضية الكبرى في رواية « آل مومين » لم تكن أبداً ولوج صديقة مسكونة بالجن بل كانت البحث عن محفظة اليد التي فقدتها الأم (مومين) . وان وجه البطل الصغير يزيد من حدة الأحداث الدقيقة ويدفع نحو مزيد من التفصيلات .

وقد رأى بعض الناقدين والمفكرين أن هذا هو عالم الطفولة الحقيقي... اذ ربما قارن الأطفال أنفسهم بالراشدين ورأوا أنهم أقزام أمام هؤلاء الراشدين وأن الراشدين عمالقة أمامهم . لذا كان المخيلة هنا تلاحظ ماهو ماثل أمامها

في العالم الحسي ، عالم الصغار قبل كل شيء ولا تحلق نحو المستحيل .

ان ما حللناه آنفاً يفسر لنا سبب ابتعاد أدب الأطفال عن ميدان « الخيال العلمي » وعدم نجاحه فيه ... اللهم الا اذا استثنينا بعض المحاولات المتفرقة في الاتحاد السوفياتي وفي الولايات المتحدة الأمريكية .

وأخيراً ان قصص الأقزام والدمى تلعب دوراً هاماً في انتزاع الانسان من وطنه ومن جذوره بسبب غموض بعض تفصيلاتها وصعوبة تشبيهها بالكائنات الحقيقية خصوصاً فيما يتعلق بالسلوك والمهارة .

١٠ ــ الخاتمة :

ولما بدأت ظروف حياة الأطفال بالتبدل أخذت الحواجز التي كانت تفصل عالم الراشدين عن عالم الأطفال تنهار وتسقط . وها نحن نرى اليوم هذا التبدل أمام أعيننا .

من المؤكد أن أدب الأطفال في انكلترا ما زال يعرف كيف يحرك تلك الشعوذات الوهمية . لكن الأطفال الانكليز في أيامنا هذه غير الأطفال الانكليز في العهد الفيكتوري . انهم لم يعودوا يعيشون في نظام الحضانة التقليدي . ولم تعد هناك حاضنة أو مربية ترعاهم . كما أنهم لم يعودوا خاضعين لنظام العبودية أو التبعية لمن هم أكبر منهم في المدرسة . لكنهم يقرؤون عن كل ذلك في كتب الراشدين . لذا فان الحدود بين عالم الطفولة وعالم الرشد أخذت تزداد ضيقاً واضطراباً . ولم يعد يدهشنا أن نرى الأطفال ، في وقتنا الحاضر ، وقد شرعوا يعبرون عن بعض الصعوبات التي تعترض دخولهم في العالم

الوهمي . وهذا ما دفع أدب الأطفال الى أن يبحث عن موضوع جديد ويفتش عن مادة جديدة يستمد وجوده منهما شيئاً فشيئاً . وقد وجد هـذا الموضوع وتلك المادة في الحياة العائلية والجماعية . اذ أنه ، لكي يكون مجدياً لابد من أن يرتبط بخبرة حية ...

بكلمة أخرى ، اذا كان أطفال العصر الفيكتوري ، في انكلترا ، يعيشون تجربة العزلة والخضوع فليست هذه حال أطفال اليـوم أبداً . كذلك ينبغي أن نلاحظ أن المغامرة الوهمية تترك وراءها ، بصورة حتمية ، انطباعاً بعـدم الرضى عند الطفل لأن الطفل يدرك تصنع الراشدين وتكلفهم . ونستثني هنا ، بطبيعة الحال ، (لويس كارول) الذي يظل حالاً فريدة . كما نستثني بعض كتب (اديث ينسبيت) التي تفاجئنا بل تدهشنا بوصف حيـاة الحضانة التي تدور وراء « ثقب القفل » . هل تعتمد معظم تلك الحكايات على تأويل مفتعل أو على تفسير غير صحيح للحاجات الحقيقية الى الوهمي عند الأطفال ؟ ونحن نعرف أن من جملة الحاجات الحقيقية عند الأطفال حاجتهم الى الوهمي الخيالي . الواقع أن الخوف من الحقيقي وصعوبة مواجهة العالم كمـا يبـدو للطفـل يفترضان بالضرورة ارادة الاشاحة عنه . فاذا كان الطفل يتقهقر أمام الاتصـال المباشر بالواقع الحسي ، واذا كان يضع بين نفسه وبين هـذا الـواقع الحسي وسيطاً متواضعاً ومطمئناً فليس ذلك لأنه يريد الفرار منـه . بل العكس هـو الصحيح . فالطفل ، عندما يلعب ، يميل الى الاقتـداء بالواقع . وقـد لعب الأطفال مع الواقع دائماً . بل ان ألعابهم ، في بعض الأحيان ، أشد واقعية من الواقع نفسه . انها ألعاب بريئة ساذجة مألوفة كما هي الحـال في « المساومة

التجربة » أو « عملية البيع والشراء » أو التجارب الانسانية التي لايستطيع الصغار التعبير عنها تماماً مثل لعبة « بابا و ماما » و « لعبة الحرب » . فلم تكن هذه الألعاب لتعارض الواقع أبدا . والأطفال يميلون الى ممارستها والسيطرة عليها كما يميلون دائماً الى تكييف مفاهيم الراشدين مع تصوراتهم العقلية ...

لذا فنحن نختم هذا البحث الواسع بتوجيه بعض النقد للكتب التي درسناها على الرغم من كل ما وجدناه فيها من غنى وثروة أدبية . ان السمة المشتركة بين هذه الكتب جميعاً ، وبصورة خاصة كتب (ينسبيت) التي وجه اليها كثير من التقريظ ، تكمن في الموضوعية المتعمدة المقصودة التي تحاول أن تنسبها الى نفسها . ان هذه الكتب ، بكل تأكيد ، تصف الشخصيات والأحداث الغريبة . لكنها لاتفرط في هذا الوصف . كما أنها لاتحاول أن تصل الى « شعر الطفولة » أي أنها تكتفي بأن تتيح الفرصة لمخيلة الأطفال كي تقوم بالتوفيق بين الحقيقي والوهمي متجنبة منح الأفضلية لأحدهما على الآخر . وكأن هذه الكتب لاتحاول أن تدخل في طريق شائكة لأن الخطر يربض دائماً في اطلاق أحكام القيم .

من الأدب الفارسي

مُختارات مِن شعر جلال الدّين الرّومي

ترجمة وتقديم يوسف اليوسف

مقدمة

صدق من قال : الشعر هو ما يضيع بالترجمة • ومما يزيد الطين بلة أن هذه القصائد لم أترجمها عن الفارسية ، لغة جلال الدين الرومي (المتوفى عام ١٢٧٣ م) ، بل ترجمتها عن الانجليزية • وهذا يعني أنها مرت بقناة التحويل مرتين • فقد وصلت الى يدي ــ بمحض الصدفة ــ مجموعة صغيرة من القصائد المختارة لجلال الدين مترجمة الى اللغة الانجليزية • وربما كان المسوّغ الوحيد للاقدام على ترجمة بعض قصائد تلك المجموعة هو أن من اختارها وقدم لها وترجمها الى لغة الانجليز مستشرق كبير يقر له الجميع بالفضل وعلو الكعب • وليس هذا العلامة سوى رينولد نكلسون الغني عن التعريف •

❋ ❋ ❋

ولد جلال الدين الرومي ، الذي يسمى المولوي أحياناً ، في مدينة بلخ عام ١٢٠٧ م ولكنه قضى معظم حياته في قونيا • ويصرح جده لأبيه أنه ينتسب الى أبي بكر الصديق •

غادر قونيا في صدر شبابه ليعيش ردحاً من الزمن في دمشق وليتتلمذ على فيلسوف الصوفية محي الدين بن عربي • ثم عاد الى قونيا من جديد بعد وفاة ابن عربي ليتعرف هناك على قطب صوفي كبير هو شمس الدين التبريزي الذي ترك أعمق الآثـار في شخصية جلال الدين ، فكان أن جاء واحد من أعظـم مجموعاته الشعرية حاملا لهذا العنوان : « ديوان شمس تبريز » • أما ديوانه الكبير الآخر ، وعنوانه « المثنوي » ، فقد اعتاد أن يسميه « كتاب حسام »، وحسام هذا واحد من المـع اتباعـه • ولجلال الدين كذلك مجموعـة من الرباعيات • بيد أن أفضل أعماله هو « ديوان شمس تبريز » ، الذي تسوده روح غنائية وانفعالية خصيبة ، فهو أدخل في مملكة الروح من في مملكـة الذهـن •

لقد اعتاد تلاميذه أن ينادوه بلفظه « مولاي » التي تصبح في التركية « مفلفي » ، وقد تحولت هذه اللفظة الأخـيرة في العربيـة بحيث أصبحت « مولوي » ، ومنها المولوية ، مدرسة جلال الدين التي تعتمد في التصوف على الموسيقى والرقص •

لعل المصدر الأول في التعرف على سيرة جلال الدين هو تلك القصـيدة السردية المطولة التي كتبها ابنه سلطان ولد تحت هذا العنوان : « ابتـداء نامة » ، أو كتاب الابتداء ، حيث يسرد الابن وقائع حياة أبيه ، ولا سيما صلته بشمس تبريز •

ويزعم المستشرقون أن جلال الدين هو أكبر شعراء الصوفية • وربمـا صدق هذا الرأي على حركة الشعر الصوفي في ايران ، ولكنه لا يصدق على

الشعر الصوفي جملة . ففي رأيي الشخصي أن شعر جلال الدين المكظوظ بالمصطلحات الصوفية ذات الطابع الفلسفي ، وبالتشبيهات المادية الصوفية ، مما يفقره نسبياً من سمة الوجد الروحاني ، أقول ان هذا الشعر لا يرقى الى مصاف شعر ابن الفارض الذي ينزع نزعة جمالية مقومها الأساسي طراء الروح وغضارة القلب البشري ، ان الشعر الفارسي جملة ،بما فيه تيارة الصوفي ، يظل يفتقر بعض الشيء الى تلك الشعلة القلبية السرية التي تصنع الجودة أو المزية لشعر العرب التراثي . فبينما نلاحظ أن جلال الدين أقرب الى الفيلسوف منه الى الشاعر ، فاننا نلاحظ أن ابن الفارض ليس الا امتدادا لحركة الغزل العذري المؤسسة على الشعور النبيل . ففي وسعي أن أنعت «التائية الكبرى» لابن الفارض بأنها ملحمة الجمال ، ملحمة القلب البشري في تواحده مع المطلق ، الذي يفقده هذا التواحد الكثير من تعاليه . فبينما يمكن لقول بأن قراءة النثر الصوفي ، ولا سيما « الفتوحات المكية » ، تغني عن قراءة جلال الدين الرومي ، ولو اغناء نسبياً ، فإن ما من شيء قط يمكن أن يغني عن قراءة « التائية الكبرى » ، إذ لا شيء يغني قراءة شاعر أصيل ، حتى ولا شاعر أصيل آخر .

وأيا ما كان الشأن فإن جلال الدين الرومي شاعر كبير ، على الرغم من منظومة المصطلحات والمفاهيم الصوفية التي تملأ انتاجه . وربما أمكن القول بأنه أفضل من صاغ المفاهيم الصوفية شعراً منظوماً ، ولو أن الشعر العظيم لا يتعامل مع المفاهيم تعاملاً مباشراً .

بقي أن أنوه بملاحظة جديرة بالتنويه ومفادها أن جلال الدين الرومي

قد ترك آثاراً واضحة على الشاعر الانجليزي ، وليم وردزورث ، زعيم المدرسة الرومانسية ، ولا سيما على قصيدته الكبرى ، « علائم الابدية » التي تحمل الكثير من ألفاظ جلال الدين وأفكاره وشذارته التصويرية • وهذا ما قد يكون موضوعاً للمقارنة بين الشاعرين في المستقبل •

النضج هو الكل

لما كنت عاجزاً عن إطاقة النور المكشوف ، فلتشرب كلمة الحكمة ، لأن نورها محجب •

اكرعها الى أن تغدو قادراً على استقبال النور ، وعلى أن تبصر دون حجب ماهو مخبوء الآن •

وأن تعبر السماء كنجمة ، لا ، اني أريد لك رحلة غير مشروطة ، رحلة دون سماء •

إذ هكذا أتيت من الوجود الى اللا وجود •
كيف أتيت ؟ لقد جئت بطريقة لا معقولة •
دروب مجيئك لاتتذكرها ، ولكنني سوف أسدي لك نصحاً •
دع عقلك يذهب ، ثم كن عاقلا ! أغلق اذنيك ثم أصخ السمع ! •
لا ، لن أقص عليك ، فأنت مازلت فجاً ، إذ ما فتئت في ربيعك ولم تر الصيف بعد •
هذا العالم أشبه بشجره ، ونحن عليها ثمرة نصف ناضجة •
الثمار الفجة تلتصق بالغصن لأنها لم تتهيأ للعصر بعد •

ولكنها حين تنضج وتغدو حلوة ولذيذة •

بعد ذلك تقطع صلاتها بالغصن •

وعلى النحو نفسه ، تفقد مملكة العالم صممها في الثغر المحلى بهناءة الغبطة •

ثمة ما لا يحكى ، بيد أن روح القدس سيحكي لك دون أن يتخذني وسيلة •

كلا ، بل أنت ستحكيه لأذنك الخاصر لا أنا ولا سواي ، أنت يا من تتواحد وإياي تماماً مثلما أنك حين تغفو تذهب من حضرة نفسك الى حضرة نفسك •

وتسمع من نفسك ما تظنه يسرد على مسامعك سراً في الحلم •

فيا صديقي الطيب ، سمت « الأنت » المفردة : إنك لأنت السماء واليم العميق •

و « الأنت » اللا متناهية القديرة التي تخصك هي البحر الذي تغوص فيه حوريات « الأنتم » •

لاتفه بكلمة كي يمكنك أن تسمع من المتكلمين ما لا يمكن أن ينطق أو يوصف •

لاتفه بكلمة كي يمكن للروح أن يتكلم اليك : ففي سفينة نوح عليك أن تكف عن السباحة !•

الحب الكوني

وحين يُقذف ومض الحب في هـذا الفؤاد ، فاعلم أن الحب عـارم في ذاك الفـؤاد .

وعندما يضيء حب الله في قلبك ، فالله ، دون أدنى ريب ، يكن لك الحب .
فما من تصفيق يصدر عن يد واحده دون الأخرى .

والحكمة القدسانية في المصير والعقيدةصنعتنا بحيثيعشق أحدنا الآخر .
وبفعل ذلك الترتيب المسبق كان كل جزء من أجزاء العالم مقروناً بزميله .

ففي نظر العاقل ، السماء هي الرجل والأرض هي المرأة : فالأرض تربي ماترميه السماء .

حين تفتقر الأرض الى الحرارة فان السـماء ترسلها ، وحين تكون قـد أضاعت رونقها ورطوبتها ، فالسماء تسترجعها .

السماء تسعى كزوج يكدح من أجل زوجته .

والأرض منهمكه بما تنهمك به الزوجة : انها تلتزم بانجـاب وإرضـاع ماتحمل في رحمهـا .

فالأرض والسماء مزودان بالعقلانية ، إذ هما يفعلان فعـل الكائنـات العـاقلة .

فما لم يذق هذا التوأم اللذة ، أحدهما من الآخر ، فلماذا يزحفان معـاً كعشـيقين ؟

وبغير الأرض ، كيف يمكن للزهرة والشجرة أن تتفتحا ؟
وماذا يمكن لماء السماء وحرارتها أن ينتجا ؟

فكما وضع الله الرغبة في الرجل والمرأة بحيث يمكن للعالم أن يصان باتحادهما ، كذلك غرس في كل جزء من أجزاء الوجود الرغبة في جزء آخر .

الليل والنهار عدوان ، لدى النظرة الخارجية . ومع ذلك فان كليهما يخدمان غرضاً واحداً ، فكل منهما عاشق للآخر ابتغاء تكميل شغلهما المشترك .

بغير الليل لن تستقبل طبيعة الانسان أي دخل ، وبذلك لايبقى شيء ينفقه النهار .

والنفس تقول لأجزائها الأرضية الدنيئة : «منفاي أمر من منفاك ، فأنا سماوية » .

والجسد يرغب في الأعشاب الخضراء والمياه الجارية ، لأن أصله من هذه الأعشاب وتلك المياه .

والنفس تعشق الحياة والواحد الحي ، لأن أصلها النفس اللامتناهية .

رغبة النفس باتجاه الصعود والرفعة،ورغبةالجسد باتجاه الثروة ووسائل الانتماس الذاتي .

وتلك الرفعة ذاتها تتعشق النفس وترغب فيها ، تأمل قوله تعالى : « يحبهم ويحبونه » .

فالمسألة هي أنه حينما يبحث أحدهم ، فإن نفس المبحوث عنه ترغب فيه ،

ولكن رغبة العاشق تجعله منهكاً ، أما رغبة المعشوق فتجعله جميلاً ووسيماً .

فالحب ، الذي يؤلف وجنة المحبوب ، يستهلك روح العاشق .

الكهرمان يحب القشة دون أن يريد شيئاً في الظاهر ، بينما تحاول القشة أن تتقدم على الدرب الطويل .

النفس الصاعدة

مت معدناً وغدوت نبتة ،
ثم مت نبتة ونهضت حيواناً ،

ومت حيواناً فكنت انساناً .
ففيم أخاف ؟ متى قلل الموت من شأني ؟

فلسوف أموت إنساناً مرة ثانية ،
وذلك كي أحلق مع الملائكة الأبرار ،

وفوق ذلك سوف أعبر الملائكية :
الكل فان خلا الله .

وحين أكون قد ضحيت بنفسي الملائكية .

سوف أغدو ما لم يره عقل .

آه ، دعني أتلاشى ! لأن اللاوجود

يعلن بأنغام موسيقية : « اليه سوف نعود » .

عالم الزمن

في كل آنة تموت وتبعث، « ما هذا العالم الا برهة » ، كما قال الرسول.
وما فكرنا الا سهماً أطلقه الله ، كيف يسعه أن يظل في الهواء ؟
فلا بد له من أن يقفل عائداً الى الخالق .
ففي كل آنة يتجدد العالم ، ونحن لا نعي تغيره الأبدي .
والحياة تتدفق دوماً بطزاجة ، مع انها في الجسد تشبه الاستمرار .
فبسبب من سرعتها تبدو مستمرة كالشرارة التي تقدحها بيدك .
الزمن والديمومة ظاهرتان تنجبهما سرعة الفاعلية الآلهية ،
كجمرة ، حين تدوّمها بحذق ، تخلق مظهر خط طويل من النار .

المطلق

اللا وجود وليس الا نحن ووجودنا : انك لأنت المطلق .
متبدياً في زي الآنية .
مايحركنا هو كرمك (يا أيها الله) : فكينونتنا كلها من صنعك .

لقد أبديت جمال الكينونـة للاكينونة ، بعدمـا جعلت اللاكينونة تعلق في حبـك .

لاتحرمنا بهجة كرمك : لاتحرمنا فاكهتك ونبيذك وكأسك !.
ولكن ، لئن حرمتنا هذا كله ، من يجرؤ على الاعتراض ؟.
أو تقتتل الصورة مع الرسام ؟.
لاتنظر الينا ، بل انظر الى لطف حبك وكرمك !.

كنا عدماً فلم يكن لنا الحق في أن نطلب شيئاً • ومع ذلك فان لطفك قد سمع صلاتنا الصامتة فنادانا الى الوجود •

ففي المحكمه الالهيه ، الكل عاجز كسجادة أمام الابرة •

طوراً يصنع الله صورة للشيطان ، وطوراً الآدم ، مرة يرسم الفرح ومرة يرسم الأسى •

ما من أحد يملك أن يرفع يده محتجاً ، وما من أحد يجرؤ على أن يفوه بكلمة تملك أن تنفع أو تضر •

روح الكون

أية عوالم مستورة تتدحرج داخل خضم العقل •
الواسع المحيق بكل شيء !

أشكالنا تطفو هناك أشبه بالأكواب ،
فقط لتملأ وتغوص فلا تترك خلفها •
أي رذاذ من فقاعات البحر يتجه نحو الأعلى •

الروح الذي لاتملك أن تراه ، انه يقترب كثيراً •
اكرع من هذه الحفرة ! لا تكن جرة •
مشحونة بالماء ، وشفتها حجرية اليباس ،
أو خيالاً محمولاً الى البعيد دون وعي منه ،
فلا يرى الجواد الذي تحت فخذيه •

الحرب السلبية

في حضور التركي الثمل ، أخذ المطرب يتغنى بالميثاق الذي أقيم في الابدية بين الله والنفس .

« لست أدرى مـا إذا كنت قمراً أو صنماً ، ولست أدري ماتريـد مني ، ولست أدري أية خدمة أسديها اليك ، أو ما اذا كان عليّ أن أصمت أو أن أعبر عنـك بالألفـاظ .

ومن العجيب أنـك قريب مني ، ومـع ذلـك ، أين أنت ، وأين أنـا ، لست أدري » .

وأخيراً قفز التركي غاضباً وهدده بقضيب حديدي .

« أنت أيها الأبله الأحمق ، أخبرني عن شيء تعرفه ، وإذا لم تكن تعرف شيئاً فلا تتحدث عن السخافات » .

فقال المغني : « لم كل هذا الصخب ان معناي خفي » .
ما لم تنكر كل شيء آخر ، فان اثبات الله سوف يظل يفلت من قبضتك :
انني أنكر لكي تجد دربك الى التوكيد .

انني أعزف لحن النفي . وحين تموت فان الموت سيكشف لك المستور ـ لا الموت الذي يأخذك الى القبر الحالك ، بل المـوت الـذي ينقلك ويولجك في النـور .

أيها الأمير ، وجه القضيب الى نفسك ،
شطر الأنانية الى أفلاذ .

زواج العقول الحقة

سعيدة برهة جلوسنا في القصر، أنت وأنا،
بشكلين وهيئتين، ولكن بنفس واحدة، أنت وأنا.
ألوان الحرج وأصوات الطيور ستمنحنا الخلود
لدى وصولنا الى الحديقة، أنت وأنا.
نجوم السماء سوف تأتي كيما ترنو الينا:
ولسوف نريهم القمر بالذات، أنت وأنا.
أنت وأنا لن نظل فردين، اذ سوف نمتزج بالنشوة،
مسرورين وخالصين من الثرثرة البلهاء، أنت وأنا.
وحملة طيور السماء اللامعة الريش سوف تلتهم قلوبها حسداً
في المكان الذي سوف نضحك عنده بهذه الطريقة، أنت وأنا.
وكم هي الأعجوبة العظمى، أنك وإياي نجلس في ركن واحد،
ونكون في الوقت نفسه في العراق وخراسان، أنت وأنا.

الحياة الارضية

أيها السبخ الفقيرة عن أصالة السماء،
أيتها الصور الأرضية الشاحبة المتفسخة حتى التلف،
أي ضير في أن جمالك يتهشم ويتهاوى،
طالما أن الذي أعطاك الحياة يستمر الى الأبد؟

* * *

لاتزعج قلبك بالأسى الخانق :
الحوار العلوي الذي يخلب الأذن المبتهجة ،
والمشاهد الطبيعية الموشاة والألق الباسل
آيــل الى التلاشي .
انه يموت ، ولكن الأمر ليس كما نخشاه .

❋ ❋ ❋

بينما تمطر النوافير الحية في البعيد ،
فان كل جدول صغير يرجع طافحاً الى الينبوع .
وبما أن الجدول والنافورة لايملكان الموت الى الأبد ،
فلكم هو من الغباء أن تجزع ، ولكم هو من العبث أن تنوح .

❋ ❋ ❋

ما هذه النافورة ، أيمكنك حقاً أن تعرفها [1] ؟
انها النفس حين تنفث المخلوقات سراً .
لا ريب في أن الأنهار لن تكف عن الانسياب .
الى أن تصمت الينابيع الآبدة .

❋ ❋ ❋

---

١ ـ النافورة كناية عن الحياة وعن التجدد الابدي للوجود . وبما ان الصوفية يطابقون بين الله والوجود ، فان النافورة هنا هي الله نفسه ، الله الذي تنبثق منه الموجودات برمتها . والبيت الثاني في هذه الفقرة يوضح ذلك .

ودّع الأسى ، وبعقل هادىء
اكرع طويلاً وعميقاً : دع الآخرين
يحسبون القناة التي يجدونها فارغة ،
أو يقيسون ذلك الجدول الذي لا يقاس[1] .

* * *

آن أتيت الى هــذا العــالم ،
انتصب سُلم بوسعك ارتقاؤه ،
وفي البداية صعدت خطواتك ، التي ثابرت على الصعود ،
من المعدن الى النبات ، ثم تابعت العليان
حتى الوجود الحيواني ، وبعد ذلك صرت الانسان
ذا المعرفة والعقل والعقيدة .

* * *

أيــة معجــة عجيبة !
هذا الجسد بدأ كومة من التراب ــ
ما أجمل تقويم هذا الكل المجمل !
ومع ذلك ، لا تتوقف الرحلة في هذه المحطة :
لسوف تغدو ملاكاً لامعاً ذا بيت في السماء .

---

١ ــ القناة الجافة هي الحياة الارضية التي لا معنى لها في نظر الصوفي ، اذ هي منفاه الذي يباعد بينه وبين الموطن الاصلي . أما الجدول الذي لا يقاس فهو الوجود العصي على الفهم .

فغذّ السير ، وتوغل أخيراً في البحر العظيم
فإن قطرتك الصغيرة ستجعل المحيطات السبعة
سبعة أضعاف .

* * *

« أين الله » كلا ، لا تقل هذه الكلمة ،
بل قل « الله الواحد ، المحض ، الحق ، الحق المفرد »
فأي ضير في أن يذبل اطارك ، ويشيخ ويموت ،
طالما أن النفس تصون شبابها الأبدي الطازج ؟

* * *

الحب في الغياب

كيف لا ينبغي أن أحزن ، كالليل دونما نهار ، ودون ملامح نهاره المضيئة ؟
مرارته حلوة في نفسي : فلتكن نفسي أضحية للمحبوب الذي يحزن قلبي!
اني أتعشق الأسى والألم ابتغاء مرضاة مليكي المنقطع الأنداد .
لآليء هي النجوم التي أذرفها من أجله ، ولو حسبها الناس دموعاً .

واني لأشكو من نفس نفسي ، ولكني في الحقيقة لا أشكو : بل اتكلم فقـط .

يقول فؤادي أن المحبوب يعذبني ، وأنا ، منذ زمن طويل ، أهزأ بادعائه الفقيـر .

امنحني الحق ، يا مجد الاستقامة ، أنت المنصة
وأنا عتبة بابك .
أين العتبة والمنصة في الواقع ؟
اين المحبوب ؟ اين « النحن » و « والأنا » ؟

أنت يا من تحررت نفسك من « النحن » و « الأنا » ، أنت يا ماهية الروح في الرجال والنساء ،

حين يغدو الرجال والنساء كائناً واحداً ، فأنت ذلك الواحد ،
وحين تمحي الأجزاء ، فأنت الوحدة .

لقد ابتكرت « الأنا » و « النحن » كيما تلعب لعبة العبادة مع نفسك، إذ كل « أنا » وكل « أنت » يمكن أن تغدو نفساً واحدة وأن تنغمس أخيراً في المحبوب .

اعتذار ابليس

في البدء كنت ملاكاً : وبنفسي كلها خلال الدرب منذوراً لخدمة الرب .

كيف يمكن للاسم الأول أن ينسى ؟ كيف يمكن للحب الأول أن يتلاشى من فؤاد المرء ؟

ألم تكن يده المضياف هي التي أنقذتني ؟ ألم يكن هو الذي أنهضني من اللاوجود ؟

من قدم لي الحليب في إبان طفولتي ؟ من مهد لي المهد ؟ انه هو .

الطبيعة المنسربة مع الحليب ـ أيمكن لها أن تنفى ؟

كرمه ولطفه ومحبته هي الجوهر الحقيقي لدرهمه ، أما غضبه فمجرد لطخة من الأشابة على ذلك الدرهم •

لا آبه بغضبه ، إذ هو مسألة موقوتة • إني لأطمع برحمته السابقة أزلاً •

هب أن الحسد كان دافع رفضي للانحناء أمام آدم ، مع ذلك فان هذا الحسد قد انبثق من محبة الله ، وليس من العصيان •

الحسد كله ينبثق من الحب ، خوفاً من أن يصير الآخر رفيق المحبوب •

فتنميه الغيرة هي النتيجة الحتمية للحب ، تماماً مثلما أن عبارة « يرحمك الله » ينبغي أن تلحق العطاس •

وطالما أنه لم تكن ثمة حركة الا هذه على رقعة شطرنجه ، وطالما أنه أمرني باللعب ، فأي شيء آخر كان معه في ميسوري ؟

لقد لعبت اللعبة الوحيدة الممكنة ، وقذفت بنفسي في الأسى •

وحتى في الأسى أتذوق مباهجه : إنـي لمصطحب به ، مصطحب به ، مصطحب بـه •

ملاحظة :

صلح المتعارضات مقولة اساسية في الفلسفة الصوفية . ولهذا جاءت هذه القصيدة للتوسط بين الله والشيطان . واللافت للانتباه ان التسويغ الجدلي الذي قدمه الشاعر لعصيان ابليس ربه يتلخص في ان ذلك الملاك المتمرد قد رفض الركوع لآدم خوفا من أن يصير ابو البشر اثيرا عند الله فيفقد ابليس حظوته عند الكائن الازلي . أي ان حبه لك وغيرته عليه هما الدافع الذي حثه على الرفض . وبما ان ابليس مازال يحب الله فانه في وحدة معه ومصالح واياه . والاهم من ذلك ان الضرورة هي التي املت عليه اتخاذ موقف العصيان ، بل هو انما عصى ربه بناء على ارادة ربه .

الموروث والبصيرة

الأذن وسيط ، والعين عاشقة تتواحد مع المحبوب ،
للعين الغبطة الفعلية ، أما الأذن فليس لها الا الألفاظ الواعدة بالغبطة •

في السماع ثمة تحويل للسمات ، أما الرؤية ففيها تحويل للماهية •
فلئن كانت معرفتك بالنار قد أخذت من الألفاظ وحدها ،

إذن ، حاول أن تطهى بالنار !
مامن يقين حدسي إن لم تحترق :

ولئن رغبت في ذلك اليقين ،
عليك أن تجلس في النار •

حين تكون الأذن لماحة ، فانها تغدو عيناً ،
والا وقعت الألفاظ في الفخ
ومنعت من ولوج الفؤاد •

اغنيـة القصبة

أصخ السمع لهذه القصبة الأسيانة ،
تنفث منذ أن قطعت
من مهادها المندفع
نغم حب وألم مشبوبين •

❋ ❋ ❋

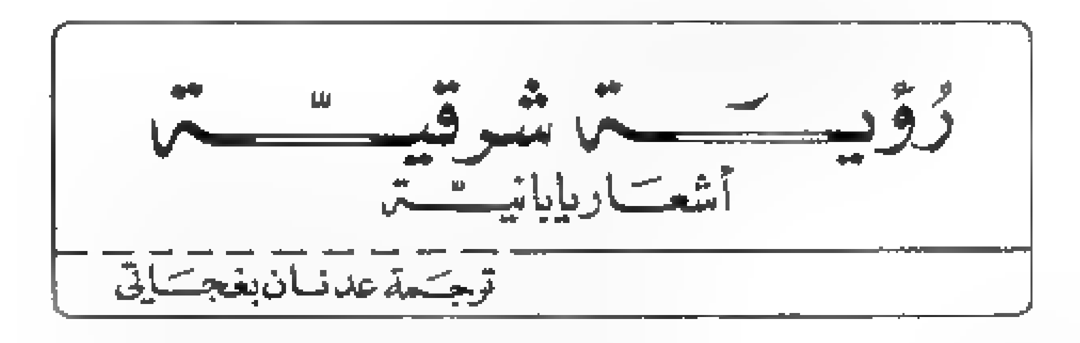
« سر أغنيتي ، مع انه قريب ،
ليس ثمة من يملك أن يسمعه او يراه •
آه ! أنى لي صديق يدرك الاشارة
ويمزج نفسه كلها بنفسي !

❋ ❋ ❋

إنها شعلة الحب هي التي ألهبتني
انه نبيذ الحب هو الذي ألهمني •
أتود أن تعرف كيف ينزف العشاق ؟
اصغ ، إذن ، اصغ للقصبة ! »

ملاحظـة :

تقوم هنا بين القصبة ، او القيثارة ، وبين النفس مماثلة واضحة . فالقصبة اجتثت من مهادها واخذت تنفث الحانها نواحا على هذا المصاب ، والنفس البشرية اجتثت من موطنها الازلي وقذف بها في المنافي الارضية الغريبة عن طبيعتها ، فاخذت هي الاخرى تنوح المـا على فراق مهادها القديم •



ملاحظات حول الهايكو

الهايكو ضرب من الشعر المقتضب الرقيق ينظمه الشعراء اليابانيون منذ مئات السنين • وهو قصيدة تتألف من سبعة عشر مقطعاً في ثلاثة أبيات (البيت الأول والثالث خمسة مقاطع والبيت الثاني سبعة) •

تتضمن قصيدة الهايكو غالبا اسم فصل من فصول السنة أو قرينة تدل على هذا الفصل • وبمقطع أو أكثر يجعل الشاعر قارئه يستحضر الطقس وأوراق النبات وحياة الطيور والحشرات ويوقظ فيه المشاعر التقليدية تجاه الطبيعة والفصول •

من أبرز شعراء الهايكو باشو (١٦٤٤ ـ ١٦٩٤) وعلى يده تمت بلورة هذا النوع • وقد كان باشو أحد اتباع مذهب زن البوذي الذي يؤمن بالهوية المشتركة لاشكال الحياة • وقد تجلى في شعره ذلك الإدراك الجذل لتلك الفلسفة الصوفية والقدرة الخاصة على تحويل الأشياء الدقيقة المحيطة بـه الى شعر •

أحبه تابعوه ومن خلفه من الشعراء ونهجوا نهجه مما ساعد على تخليد

فلسفة زن وبقاء أثرها في شعر الهايكو الى زمن متأخر •

يلي باشو بوسون (١٧١٥ ـ ١٧٨٣) ويقف معه على قدم المساواة في الصنعة والحذق وان كان أكثر ثقافة وتحرراً • ويأتي ثالثاً إيسا الحزين (١٧٦٣ ـ ١٨٢٧) الذي أصابه القدر بفقد أبنائه • وربما كان إيسا أقل شاعرية من سابقيه الا انه أكثر قربا الى القلب • وشعره الدامع عن أبنائه الموتى وأصدقائه الصغار من الحشرات من عيون الشعر المؤثر •

بدهي أنه من المستحيل ترجمة الهايكو ترجمة دقيقة محكمة • ذلك أن الهايكو زاخر بالاقتباسات والتلميحات والتوريات والمعاني المزدوجة إضافة الى ان لغة الهايكو كما يحدث بذلك الذين يعرفون اليابانية أقرب ما تكون الى الصياغة البرقية فهي لا تستخدم أدوات الربط ولا تبين زمن الفعل ولا توضح الضمائر أو دلالات المفرد والجمع •

ترجمت هذه الأشعار عن الانكليزية عن المجموعة التي قام بترجمتها عن اليابانية بيتر بيلسون طبعة بيتربوبو ـ نيويورك • وقد نشرنا نماذج منها في مجموعة وفي الموقف الأدبي والمعرفة تحت الاسم نفسه « رؤية شرقية » •

أخيراً لا يتوقع من الهيكو أن يكون واضح وضوحا كاملا ولذلك يفترض بالقارىء أن يضيفه الى النص بعضا من تداعياته وتصوراته الخاصة مما يساعد على تحقيق الاستمتاع بهذا النوع من الشعر بحيث يكون القارىء شريكاً أو نظيراً للشاعر • وهذا ما يأمله المترجم •

وأنا أتلـو الآيـات ...
ما أغرب ما أجـد
في تلك الزرقة الرائعـة
من أمجـاد الصبـــاح

كيوروكو

ما أتعسك أيتها الهرة العاشقة
أنت أيضا لابد ان تموئـــي
مع حبيبـك ...
وربمـا ، أسوأ ، بدونـه

ياهـا

في الدكان المفتوحـة
تحمي ثقالات الورق
دفاتـر الرسـوم
من أنسام الربيع الشابـة

كيتـو

مئـات الفروع
تنبت من براعم
الروح الخصبـة ...

ومن الكرمـة الواحـدة

تشي يوني

الافعى أنسلت
وبقيت عيناها الصغيرتان اللامعتان ...
الندى يأتلق بين الأعشاب

كيوشي

تحت أمطار الشفق
تتجلى أزهـار الخبيزة
الرائعة الألوان ...
ما أجمله من غروب

باشو

فمك المفتوح أيها الصديق ، يكشف
كل دخيلتك ...
ضفدع اجـوف

آلون

اظر الى أنسام الصبـاح
تنفش الشعر الحريـري
الصقيـل ...

ليرقات الفراش *

بوسون

ايها الشحاذ المحظوظ ...
السماء المتألقــة
والارض النديانــة
كل أملاكــك

كيكاكو

لا نأمه ولا رعشة ...
الظلام يحل
على الحقول والدروب
انا حزين : القمر غاب

ايموزيني

الفراشة المتأنقــة
تعطر جناحيهــا
بالطواف
حول الزنابــق

باشــو

تحت شمس المساء الصفراء

ظل الفزاعـة الطويل
يمتـد
ويبلغ الدرب

شوهـا

زهرة الكاميليـا
تسقـط
فوق المياه الساكنة
للبئر العميق المظلـم

بوسون

للامبراطور نفسـه
لن يرفع قبعته ...
ذلك الفزاعة ذو الظهر القسي

دانسوي

بايمان بسيط
اقض حياتـك ...
تماما مثل أزهـار الكرز
تذوي ثم تسقـط

ايسـا

طويلة نهارات الصيف ...
آثار اقدامنـــا الكسلى
تطرز
رمال شاطيء المحيط

شيكي

غاضبا اندفع الى بيتي ...
لكن في حديقتي
تنتصب
صفصافة عتيقة حليمة

ريوتـــا

تسع مرات نهضت
لأرى القمر ...
وخطوه الوقور يدل
على أنا لا نزال في منتصف الليل

بشـــو

« افعل أسوأ ما يبدو لك
فلن تستطيع جرحي
ايها الصقيـــع الهرم » .

قالت الأقحوانة الأخيرة .

اويبارو

ريح الخريف القاسيــة
تنفذ حتى العظـــام ...
يا فزّاعتي المسكينة

ايــا

الآن في أواخــر الخريف

انظـــر :
فوق كومة مهملاتي البالية ...
مجد صبــاح ازرق

تايجي

جندب وحيد
يهسهس ويهسهس ويهسهس
ويظـــل ...
شمعتي تذوي وتموت

آنون

تعاودني الوحشة
عقــب

الألعاب النارية •••
انظر : شهاب يهوي

شيكي

علي أن أتقلب •••
حاذر الزلازل المحلية
يازميل فراشي
الجنـــدب

ايســا

ما أكثر حسادها •••
أوراق السرو
تظـــل شامخة
تتأمــل الموت

شيكو

كم تؤذي العين •••
الأظافر المطلية بالاحمر
امـــام
الاقحوانــة البيضـــاء

تشيوني

الجندب الجذلان الذي لم يصبه البلل
يهسهس جاعلا الخريف
مرحـــا
ويزدري الصقيع
باشو

الاقحوانات
المختلفة الالـــوان
تعمق جذورهـــا ، تنشر حبها ، ثم تموت
وأرض سوداء واحدة تطوي الكل •
ريو سوي

بعد هزيمته في صراع الحب
امام مصارعين اقوى •••
يبحث الهر عن الفأر
شيكو

تعالوا : أضيئوا المشاعل :
انظروا الى اللص
الذي امسكت به •••
آه •• إنـــه ولدي الاكبر :
سوكان

الثلجة الأولى في الخريف
كافية لكي تثني
اوراق
النرجس الذابلـــة

باشـــو

يا ثلوج الخريف الهاطلة :
ماذا لو كنت مرب لقالق
بيضـــاء صامتة
في هذه السماء الداكنة :

سوكان

امطار الشتاء تعمق

الحروف المحفورة

على القبر •••

وعلى حزني القديم

روكا

ايتها الصفصافات الهرمة المتعبة
أفكـــر :
ما أكثر ما طال الطريــق

حين تنحيت عنــه !

بوسون

لا زيت في المصباح لاتابع القراءة
فلاذهب الى سريري
لكن آه ...
وسادتي يضيئها القمر

باشــو

انظــر الى الشمعة :
أية ريــح جائعــة
تلك التي تصطاد في الثلج ؟

ســيرا

زولفيا شاعرة الربيع والقمم في سبع قصائد

ترجمة : يوسف أحمد المحمود

أشعة شمس طشقند الربيعية تملأ الغرفة . انهم يصعدون أنظارهم في رفوف الكتب من الأرض الى السقف ، ثم يحطون بها على مكتب كبير .

ربة البيت امرأة أنيقة ، نشيطة ، مسحت بيدها على شعر رأسها الأسود المزدان بأسلاك فضية ، وقالت باطمئنان : « أعتقد أن كل شخص يحس ، بمرور السنين ، كم كانت المدة التي استغرقتها حياته طويلة ، وبنفس الوقت كم كانت قصيرة . كم كانت طويلة بما عشته ، وشاركت في المجهود العام . وكم كانت قصيرة ، اذ بقي عليك الكثير لتفعله .. » .

صمتت هنيهــة ، ثم عادت تقول :

« إنني أعتبر نفسي سعيدة جدا . لقد شهدت كثيرا من الطيبة الانسانية . والطيبة لا ينساها الانسان أبــداً .. »

لهجتها كانت هادئة وجريئة . الكلمات لم تكن تلقى عشوائيا ، بل كانت خلاصة خبرة حياة . فالحقيقة أن زولفيــا تختار كلماتها عن تفكير عميق . ذلك ما ينبغي أن يكون . فهي شاعرة ، شاعرة عميقة التفكير ، معروفة ومعتبرة لا في

مسقط رأسها ، أوزبكستان ، وحسب ، وانما في الاتحاد السوفييتي جميعا وفي عدة بلدان أجنبية • ومن حق الشاعر الذي يحظى بهذه الشعبية وبهذه الشهرة أن يكون سعيدا • الا أن هذا لم يأت تلقائيا ، بل حققته زولفيا بعمل دائب ، وسعي خلاّق مضن •

وحياة زولفيا ترتبط ارتباطا كليا بحياة جمهورية أوزبكستان • فهي تفتتح ديوانها ، الشلال ، بهذه الابيات :

أصوات الشعب نفذت الى عقلي وقلبي معا •
وبذلك كتبت أشعـاري •
قطرات المطر تجتمع فتشكل نهرا ،
وحيوات الشعب تعطي للأوطان شكلها المصـيري •
مـن ذلك النهـر أنقـع غنتي ،
واني لمستعدة أن أبـذل دم الحيـاة ،
إذا ما اقتضتـه حيـاة بلادي •

وهذا الديوان الذي قد كانت منحت به جائزة حمزة في أوزبكستان ، يعطي فكرة عن مطلة الفنانة السوفيتية العالمية ، التي لا تنفصل حياتها عـن حياة الملايين من مواطنيها •

وتقول زولفينا : « إنني كعضو في مجلس السوفييت الأعلى ، وكرئيسة تحرير مجلة المرأة ـ « ساعدات » ،فقد كنت على اتصال مباشر مع مئات ، بل آلاف الناس • مهمتنا الرئيسية ، في وقت من الأوقات ، كانت أن نقنع المرأة

الأوزبكستانية ، بالانضمام الى العمل المشترك في المجتمع الجديد . أما الآن ، فقد وصلنا الى درجة أعلى ـ إننا نسعى الى رفع مستوى المرأة الثقافي ، أن توسع معارفها ، لنتغلب على آثار الماضي التي لا تزال ، ولكن صريحين ، تظهر في الحياة اليومية بين الحين والآخـر » .

في طفولتها الأولى ، كانت زولفيا الصغيرة ، وهي تقف بجانب سيـاج الدار ، تحب أن تحدق ، عن بعد ، الى قمم الجبال المغطاة بالثلوج ، وتسأل :

ـ ما ذلك الذي هناك ، يا أمـي ؟

ـ الجبـال ، ياطفلتي .

ـ كلا . ماذا وراءها ، يا أمـي ؟ هل يوجد هناك أناس ؟

فأجابت الأم مكتئبـة :

ـ إنني لا أعرف . كيف لي أن أعرف ؟ لا طريق للوصول الى هناك . انظري ، كم يكون ارتفاع تلك الجبال مرعبا وكم تكون باردة ...

ولكن تلك الجبال أثبتت ، فيما بعد ، أن ارتفاعها لم يكن « رهيبا » ، اذ طارت فوقها زولفيا عدة مرات ، وهي تزور بعض الأقطار الشرقية .

إن أشعار زولفيا منتشرة انتشارا واسعا في الهند ، بورما ، وسري لانكا . وقد منحت جائزة جواهرلال نهرو ، والمكتب الدائم لاتحاد كتاب آسيا وأفريقيا منحها سنة ١٩٧٠ جائزة اللوتس الأدبية ، اعترافا بأدبها وميزاتها الاجتماعيـة .

كتبت في إحدى مقالاتها : « إن قلبي لك ، أيها الشعب ، فلأجلك أمجد الفجـر ... » وكان لا يحق لأحد أن يستعمل هذه الكلمات ، ولكن زولفيا اكتسبت هذا الحق طوال حياتها .

وفي قصة حياتها صفحات كثيرة مشرقة . اذ قد كانت شاركت شعبهـا التضحيات وتحمل ويلات الحرب. فقد زوجها، رفيقها ومعلمها، حامد المجانوف كان ، بالنسبة لها الجرح الذي لم ينقطع نزيفه . قالت فيه قصائد كثيرة عميقة الإحساس ومدهشة . ومع أن حزنها كان عميقا ، فلا يأس و لاقنوط في هذه القصائد ، اذ وجدت الشاعرة ، باتصالها المباشر بالشعب وبحياة بلادها ، ما تسيطر بـه على حزنها وألمهـا .

ذات مرة قالت : « انك تعلم أني لا أثق بالناس الذين يلومـون الحظ القاسي باستمرار . إنه ليبدولي أن الانسان بمثل هذه الشكوى لا يحاول الا أن يبرر قصوره الذاتي وضعف إرادته . إن هذا عمليا ليس أكثر ولا أقل من حماقة . على الانسان أن يتعلم كيف يستمد البهجة من الحياة ، أن يكافح لأجل ذلك ... الشيء الهام أن يكون للانسان أصدقاء طيبون ، وأن تكون أنت نفسك صديقا طيبا للناس ، عندئذ ، بلا شك ، تعرف السعادة ... » .

ذلك هو موقف زولفيا في الحياة . وهذا هو ما أكدته في شعرها . إن دواوينها الكثيرة تعكس بوضوح شخصية الكاتب المستقيم .

إنني ، منذ أن أخذت أتصفح كتبها ، من دواوينهـا الصغيرة ، الـى مجموعاتها الأخيرة ، الذكرى تتحدث ، وقوس قزح ، وكلاهما منح جائزة

لينين سنة ١٩٧٦ ، منذ قرأت السطور المألوفة ، اكتشفت أسرار الشعر العظيم ، الحقيقة الأبدية ، الشعر الذي ينبع من القلب الصافي المفتوح يجد ، بلا جدال، تجاوبا في قلوب الناس الآخرين .

وزولفيا شاعرة غنائية . شعرها يعكس دائما مشاعرها الشخصية . يعكس اخلاصها واحساسها القلبي الحار .

وكيفما كان ، فان عالمها الغنائي ليس محدودا بمشاعر شخصية مجردة خاصة ، وانما هو واسع جدا ، يتضمن غنى شعور وفكر لفرد يشمل تفكيره المجتمع الذي عاشت فيـه .

إن رفاق زولفيا المخلصين ــ « الأغاني الأحلام والحب » ، يذهبون بها الى مساحات خضراء من الحقول الربيعية، حيث زراع القطن، وزراع الحبوب، الى المستنبتات الصناعية والبساتين ، تستلهم عمالها ، وهم «مثل الفنانين تماما»، يطورون أنواعا جديدة من الورود والأزهار ، لتغرس في أرض كانت جافة ، وسهوب كانت قاحلة ، فأخصبت بتصميم ومثابرة .

إن عالما بهجا وجميلا منبسط أمام القارىء في قصائد زولفيا . هو عالم العامل ، سعيدا وملهما . وشعرها ينفذ الى المستقبل بايمانها ــ ايمان يجد التعبير باستشراف العالم المتفائل ، الذي هو ميزة الشعر السوفيتي الجيد .

شعر زولفيا يمجد الشعب الذي تحرر من العبودية والاضطهاد . وقـد شقت على نفسها كثيرا، اذ كانت تدرك أنها مدينة للشعب، وعليها واجب المواطن والشاعر معــا :

إنني ابنــة الفنــان ــ المعلــم
الذي يخلق الشعر من الأعمال اليومية ؛
أنــا ابنة الشعب ٠ فهل أستحق
أن أكون روحــه السامية !

هذه الرغبة الحارة ، أن تكون قادرة على أن تقول الكلمات الصادقة ، الموحية للناس ، الكلمت التي يطلبها الناس ، أن تكون جميلة وأخاذة ، كمــا هي نفوس الناس ٠ تلك هي الكلمات التي تتخلل شعر زوليا كله وحياتهــا كلهــا ٠

أدهم اكباروف

افتح النافــذة !

من حيث أضطجع ، لا أرى الا القمم البيضاء وتألقها الناصع ،
فادفع السرير الى قرب النافذة حيث كل شيء شديد الزرقة ٠
الثلج أبيض ٠٠٠ واني ، في الوقت الحاضر ، لأمقت كل شيء أبيض ،
فدعني أنظر الى الأرض ، الى مشهد أخضر غض ٠

الأشجار كلها ، مثل فتيات بوجوه نضيرة ، تبدو مغسولة من جديد ،
شعورهن مسرحة وبثياب مقصبة يرفلن ،

والضوء الذهبي على قاماتهن وأذرعهن يتبرى لاهيــا ،
كجسر الى السماء مصنوع من أشعة الشمس •

الربيع قادم • مثل الرسام الماهر يخطــو ،
شجرات الرمان عندما تمسها فرشاته تتألق •
ولأشجار المشمش معطي اللون ــ أيها المتردد ــ
من " عليّ " أيضا • امنحني مسحة احمرار •

اذا كانت ألوان الربيع لاتقيم في قسمات وجهي ،
اجعلني فقط أحس بأنفاس الربيع ! فالعصافير ،
هناك ، محلقة ، غير خائفة نغمي • ان أغاني " تسبح تلك الكائنات ،
فاترك أصواتها تأتي الي " الآن • انها نازلة من السماء !

ما أشد اشتياق قلبي الى الموسيقى • افتح ولو قليلا !
افتح النافذة ! لعل رئتي " تشعران بالحرية •
لاشيء يعذب كالربيع وتأثيره الفعال ،
أوه ، سامحني ان النافذة ، حسبما أرى ، لاتزال مفتوحة •

إنني متجسدة ، أنوء بوطأة الملل ،

الفراش ، الآن ، يحس كالثلج ، لو أن جذوة بيضاء الآن ...
صوت العندليب من خلال النافذة يملأ ذلك الجمود
والأزهار في يدي تتساقط من الأشجار .

بجانب الينبوع

على رأس شجرة مظلمة الشكل ، القمر الجديد ،
يبزّ ، بومضة فضية ، كل نور أرضي .
عاشقان يقفان صامتين ، وخفقات قلبيهما
تغلب على هدوء الليل .

الينبوع ، مزبدا يفور ، ويدوم ،
شآبيب رخية من اللؤلؤ النادر تنحدر رذاذا ،
عبث الماء يضيف سحرا الى هذا الحب ،
برهة سعادة يتقاسمها قلبان .

نور القمر لا يلبث أن يشحب أمام لهبة الفجر النارية ،
افترق العاشقان ، والمتنزه امتد صامتا ، هادئا .
أوه ، هل لبهجة هذا الحب الخالص أن تدوم ،

أن ــ تظل أيامهما مليئة بالنور والحبور !

الابسام .. الابسام

خريفي ينقلب الآن الى شتاء ،

البرد القارس يلتهم جسمي .

الآن فقــط أدركت أن لفحه

كأشد ما يكون لفح السعير .

لو كان خدّاي الشابان موردين صحة

فهل كان مثل هذا الألم يمزق لحمي ؟

انــه كالجليد يتكاثف حول جسدي ،

ويلسع كالملح في جرح طريّ .

في الشتاء البارد أعاني صراعا ضاريا ،

انني أصرخ ــ فمي يتعجّى بمرارة ــ

الدموع تتحول الى جليد ــ بارد وقارص ،

يلدغ ، يلسع عمري ــ يسفع وجهي .

الأعوام تطير ، أجل ، الأعوام ... انني أرتعد

كأوراق شجرة يقصفها البَرَد .

خيط حياتي هل سينقطع قريبا ؟

وآخر ومضة من عمري ، ستتلاشى ؟

أم أن هذا كله من هذيان الحمى ،

والأشجار أبدا ستظل مزهرة ؟

ولن يحدث لي ، أبدا ! أبدا !

حتى الى ما لا نهاية ، ذلك الرعب الشرس .

أوه ، سرير المستشفى هذا أبيض وموحش ،

الأفكار غير المسرة يتعقبها كل واحد ...

ومع أن قلبي ليس الا بشريا ومنهكا ،

سيتحمل ، وهو الآخر سيقاوم .

افكر في حياتـــي الماضية

عندما أتصفح دفتر مذكرات الماضي ؛

أرى أن أيامي قد استنفذت عيشا ،

في السعادة لم أخف أن أفــرح ،

وفي الحب ، فقد أشبعت حبي الى أقصى حـد .

لم أبال ان كانت ثيابي غنية أو فقيرة ،
مافي قلبي من المشاعر يشغلني ،
واذا ما الحب مات وملأ أيامي الحزن ،
فان المبدأ هو السلوان والعزاء .

هكذا ، وأنـا أستعيد كل سني حياتي
لا تنهدات غير مجدية ، ولا أسف ــ عشت .
لقد عهدت نعماء وضراء بلا حصر ،
تذوقت الفخر الرفيع والحزن العارم ...
وعلى هذا جميعا أقدم شكري للحياة !

مرة اخرى اشتاق ان يعود الربيع

مرة أخرى أشتاق أن يعود الربيع ،
مثلما تصبو لذلك كل شجيرة ، كل برعم ، كل واد وهضبة .
مرة أخرى ، والشتاء يسحق روحي ، أحن الى عودة الربيـع ،
أكثر مما يحن الكثيب الأجرد المنتظـر .

أيتها الأرض ، وأنت مقيدة بسلاسل الشتاء ،
قلبك يتلهف الى رعاية الربيع الرقيقة ،
كما يتلهف قلبي . إنك تستدعين الربيع
بزهر التفاح الثلجي المتفتح الجميل .

يا أغنيات الربيع المبكرة ، غني للأرض ،
حطمي بالغناء ، من فورك ، هذه القيود الشتوية
وانطلقي ، يا قلوبنا ، بصيحات الفرح ،
مرحبة بالربيع ، مطرحة حياة الألم .

أيها الربيع ، بعداً لأحلام الشتاء !
لقد مضت ببردها وأحكامها القاسية .
اني مشتاقة لكلمات الربيع الحبيبة ،
ولكن أنوار الربيع لم تلق ظلالا بعد .

وكما ، في الصبا ، ذات مرة حثت ، في الأيام المبكرة ،
راقصا ، تدور حول نفسك ، أبدأ عيدك الآن ، أيها الربيع !
من أفراحك اصنع وقاء دائما

يمنع آلامي وأحزاني أن تعود الى الأبد .

المطر يسقط

الى كامل ياسين

الليـــل .

ومرة ثانية الأرق .

هستريا تشد الأعصاب كالخيوط ،

شيء ما يهمس غمغمة ،

شيء ما يرفرف بلا تبصّر ،

متفرقاً يصلصل الصمت .

الربيع انقضى .

الماء يتساقط ،

الظلام . انني أجهد نفسي لأسمع

شهاب يشق سماء اللّيل ،

غمامة من الضباب تقترب زحفاً .

الصّمـت .

!المطـــر يتساقط

دائريـا وناضجا مثل الحبوب .

الظلام لين ومضطرب ،

كلّ شيء ملفّع بضجيج هادف ...

فهل من رسالة توضّح ذلك !

ايقـاع !

الزمــن يمـر

المطر المتـاقط خارجـا يضرب بسرعـة .

الساعات ، الأعوام ، والعصور ...

استمع قول الحكماء :

لاتدع يوما عبثـا يمضي .

ثمينــة

الهبـات التي قدمتها لنـا الحياة

بوركت ، يا ليلي غير النائم !

لقد قلت لي بسكونك ـ

«خذي قلمك وبقوة

أكتبي كل ما عشتــه ! »

المستقبل

المستقبل !

انك أمام عينيّ ماثل ،

مسرعــة ،

أمسك بحاشية الأحلام ،

لكي ألقاك

قممك الشاهقة ، حيث تتألق أشعة الشمس ،

تنهض جلية أمامي الآن .

وبعينين لم يكن أرق منهما قبل أحدق

الي قمم أيّــام

المستقبل المهيبــة .

« الغــد » !

ما أكثر الذيــن

في الماضي

ظنوا أنك ، بما يبهـج ، ستأتـي ؟ !

مسرعـة

الى قمة الجبـل

حيث لم يكن مثقال ذرة مما رغبت

جريـت •

« الغد » !

أيتها الأرض التي أذهلت الجميع !

أسرارك العميقـة

هي جوهرك الحقيقي ،

الشيء الوحيد الذي أعرفه :

أن لا طاغيـة ،

ولا حكيمـا

يستطيع أن يعيق سيرك المظفر !

« أيها الغد » !

اني قمتك المثيرة أبصر •

فما عسى أن تعطينا بالبهجة والحب ؟ ...

ماذا ستثبت ؟

في الميزان ـ أيـة واحدة

من الكفتين المتحركتين ستكون الأرجح ؟

ما عسى أن سيهيمن ،

وما الذي سيسود ؟

الزمـن

سيحكم على هـذا

حتمـا .

زمننـا الراهـن

هو عيـد الشعوب

حيث يكافأ الكدح بسخاء

عالم اليـوم

من الغرب الى الشرق يتألق

وعالم الغـد

ضعفين سيكون أبهى !

« أيهـا الغـد » !

انني أطاردك

فأيـن تتوجـه ؟ ...

انتظـر ! ...

ولو لدقيقة واحدة ــ أقم

معنـا

أي" أطفال الزمـن المجنح ،

الى الكواكب

سيأخذ طريقـه لأول مرة !

كلا ، انهم بالنار اللافحة يتسابقون ...

كالأرض المتحركة منذ الأزل ، ولن تتعب الى الأبد .

« أيهـا الغـد » !

توقف !

اقترب لتهمني الشعر !

لقد اكتشفت ومضة جناحيك الفضية

انهما في السماء يحلقان ...

انني أتوقع

أي" لحظـــة

أيهـــا الريش المتألــق

ستسقط على الأرض .

تأمـــل ، ان الريش يبرق من مسافة بعيـــدة ...

انني ، في كل مكان ، أجد آثـــارك !

على الأكمام ،

على طرف شال ـــ

ريشك اللامــع ،

على سماط كعالم بلا حدود

أيها الغد ، أحس أن النور يبلـــغ مداك .

فماذا يهم أن لـــن ألمسك

أو اذا أخفقت أغنيتي أن تكتنفك ؟

ماذا اذا كانت حياتي برهـــة عابـــرة

أو اذا كنت ، وأنا معلقة بقمم الجبال العالية ،

لم أستمتع أبدا بالحظ الكبير

أن أحدق اليك بعيون مستلهمة ؟

هل أثني عليك الشعراء الآخرون في أكثر من قصيدة ـ

ان المدة التي تستغرقها كل حياة ليست ، بالحقيقة ، طويلة ـ

أولئك الذين أصغر منا ، هم منّـا أشجع .

ومع هذا ، فاني أنشدك ، أيها الغد العظيـم ، مادحة ! ...

مبتهجة كأني أنا نفسي قد خلقت

أشعارا جديدة رائعة ، براقة ذهبية .

مرة ثانية أشعر أنّ قلبي بالشباب يتموج

فهل سيمتزج هذا القلب بزمننـا وبشعبنـا

برنين أعظم وأقـوى مما كان ؟

عن مجلة : « الأدب السوفيتي »

فلسطين الألبانية

محمد موفاكو

المقدمة

في الحقيقة قد يستغرب المرء حين يطلع على الشعر الألباني المعاصر ويرى مدى ارتباط هذا الشعر بفلسطين وبالقضية الفلسطينية ، الشيء الذي يشكل استثناء بمقارنة الشعر الالباني مع الشعر الاوربي بشكل عام . ولا شك ان هذا الارتباط بالقضية الفلسطينية في الشعر الالبانى ما هو الا امتداد لذلك « الهوس » بالقضية الفلسطينية الذي يسيطر على الالبانيين بشكل عام ، الشيءالذي يثير ويحير كل من اتيح له الاحتكاك بالالبانيينمن قريب او من بعيد .الا ان هذه الحيرة سرعان ما تتبدد بالرجوع الى التاريخ ، الذي يمكن بواسطته فقط فهم هذه العلاقة المتداخلة بين الفلسطينيين والالبانيين .

في التاريخ الحديث ، تاريخ القوميات المضطهدة ، هناك حالة فريدة جمعت بين ظروف كفاح ونضال الشعبين الفلسطيني والالباني في سبيل التحرر والاستقلال ، وسط محيط عدائي شرس من مختلف الجهات [1] . في هذا

(١) مشكلة الشعب العربي الفلسطيني مسقطة عليه من الخارج ، من أوربه البعيدة ، وهي حقيقية اساسية في معاناته . « المجلة »

المحيط كانت مشكلة هذين الشعبين الصغيرين واحدة : شعب حكم عليه بالتشرد وصودر حقه في استمراره كشعب وفي تشكيل دولة خاصة به . فالشعب الالباني الذي توصل الى حضارة مزدهرة في قرون ما قبل الميلاد ، انقلبت عليه الاحوال منذ القرون الاولى للميلاد ، حيث تشتت تحت ضغط موجات الغزو والتوسع من يونانية ورومانية وصربية وبلغارية الخ .. ، ولقد حدث هذا في الوقت الذي كانت فيه فلسطين تتعرض الى موجات الغزو الصليبية ، التي أرادت ايضاً أن تحرم الفلسطينيين من حقهم في وطنهم .

وبالاضافة الى هذا ، فقد رزح كلا الشعبين الصغيرين لعدة قرون من الزمن تحت الاحتلال التركي . ومن المعروف أن الشعب الألباني خلال هذه الفترة لم يتخل قط عن البندقية، التي استطاع بفضلها فقط أن يثبت وجوده وأن يستمر به على الرغم من تعدد الأطراف المعادية له ، ومما لا شك فيه ان تمسك الشعب الالباني بالبندقية ، مع جملة الظروف الاخرى ، قد أتاحت له أخيرا الوصول الى انتزاع حدود ما لألبانيا في عام ١٩١٢ ، تلك التي شملت فقط جزءا من الشعب الالباني ، على حين ان الجزء الاكبر كان قد تشرد عبر عديد من الدول (ايطاليا ، ترکیا ، رومانيا ، بلغاريا ، امريكا ، مصر ، سوريا الخ) وبالاضافة الى هذا فقد قسمت حدود ١٩١٢ الشعب الالباني الى قسمين، حيث اشتملت حدود البانيا على القسم الاول ، على حين ان القسم الثاني شملته الحدود الجديدة للدول للمجاوره ، وبشكل خاص حدود يوغسلافيا ١٩١٨ التي شملت غالبية هذا القسم الذي عاش ويعيش اليوم في اقليم كوسوفا .

لقد تعرض هذا القسم الذي بقي في يوغسلافيا ، بعد ان شملته حدود ١٩١٨ ، الى ابشع انواع الاضطهاد ، القومي والاجتماعي على يد البرجوازية

الصربيه على مدى ثلاثين عاما تقريبـا (١٩١٨ ــ ١٩٤٥) • فيوغسلافيـا القديمة (١٩١٨ ــ ١٩٤٥) التي قصد منها ان تكون جامعة ديمقراطية لكل القوميات المتناثرة كانت ، كما قال الرئيس تيتو ، بلدا نموذجيا في اوربا من حيث الاضطهاد القومي ، حيث استعبد فيه الالبانيون وغيرهم • وفي اطـار هذا السجن وجد الالبانيون انفسهم ، الى جانب المكدونيـين وغيرهم ازاء وضع مأساوي ككتل غير مرغوب فيها داخل يوغسلافيا ، وعلى هذا فقد كان المخطط الرسمي يرمي دون مواربة الى محو الشخصيـة القومية للالبانيـين باسرع ما يمكن ، ومع الزمن امتد هذا التهديد الى الوجود الجسدي نفسه وتحت ضغط الارهاب الذي لا يوصف بـدأ الشتات الالبانـي واضطرت عشرات الألوف من الالبانيين الى الهجرة للخارج للبحث عن مأوى •

في هذه الظروف الصعبة ، في تاريخ الشعب الألباني ، لم يكـن كفاح ونضال الشعب الفلسطيني غائبا عن اذهان الألبانيـين ، في تلك الفترة كان الشعب الفلسطيني يكافح الاحتلال البريطاني والاستعمار الصهيوني لفلسطين• في تلك الفترة كان هناك تواصل بين نضال الشعبين المشترك في سبيل تأكيـد الذات القومية مما جعل الكثير من الالبانيين يعتبرون ان المعركة واحدة ، وأن القتال على جبهة يعادل القتال على الاخرى • وعلى هذا فقد حمل الكثير مـن الالبانيين السلاح ليقاتلوا على الجبهة الفلسطينية ايمانا منهم بان المعركة واحدة بين الشعبين • وقد تركت لنا حرب ١٩٤٨ ما يدل على مشاركـة المتطوعين الالبانيين من مدنيين وعسكريين ، الذين قاتلوا ببسالة للدفاع عن فلسطـين للفلسطينيين من هؤلاء المتطوعين كان هناك قسم من الالبانيين الذين هاجروا الى

المشرق العربي واستقروا فيه ، فقد حرم هؤلاء من الكفاح في سبيل وطنهم ، الا أنهم نقلوا البندقية من كتف الى كتف ليقاتلوا في سبيل الوطن الذي حلوا فيه طالما ان المعركة واحدة والعدو واحد الاستعمار . ومن هؤلاء يجدر بنا أن نذكر المجاهد عمر ارناؤوط ، الذي منح عقب حرب ١٩٤٨ وسام فلسطين والعديد من الاستحقاقات تقديرا لكفاحه على الجبهة الفلسطينية .

وبالاضافة الى هذا يجدر بنا ان نذكر ايضا بعض العسكريين من الالبانيين الذين التحقوا بجيش الانقاذ ليقاتلوا جنبا الى جنب مع الفلسطينيين ، ومن هؤلاء العقيد مول بيركتاري الذي شارك في الدفاع عن يافا مع زميله العقيد حمزة ادريني ، والمقدم صبري كايلابي والنقيب جمال لاشي وغيرهم .

الا أن هذا التواصل مع الشعب الالباني لم يتح له ان ينعكس بشكل او بآخر في الشعر الالباني في تلك الفترة،وذلك بسبب ظروف الاضطهاد القومي التي لم تعق تطور الشعر الالباني وحسب بل منعت في الاصل ولادته وتواجده في كوسوفا . ولكن مع تشكل يوغوسلافيا الحديثة (١٩٤٥) اتيحت للألبانيين بعض الحرية ، الا أن تركة الماضي بقيت تشكل نيرا في اعناقهم حتى سنة ١٩٦٦ ، التي فتحت صفحة جديدة في تاريخ الالبانيين ففي هذه السنة منحت للألبانيين في كوسوفا حقوقهم القومية ، التي ضمنت لهم التعبير عن ذاتهم وبلغتهم ، الشيء الذي ادى بالتالي الى نهوض الشعر الالباني بعد أن بقي لفترة طويلة مصفدا بالاغلال . وقد رافق نهوض هذا الشعر جملة تحولات على الجبهة الفلسطينية الشيء الذي انعكس على الشعر الالباني منذ بداياته ، فمن ناحية ، كان الشعب الفلسطيني يتحول من شعب لاجيء دون وطن الى

شعب مقاتل في سبيل وطنه ، الشيء الذي توج ببداية المقاومة المسلحة في عام ١٩٦٥ التي استقبلت باهتمام كبير في صفوف الالبانيين • ومن ناحية أخرى ، جاءت فاجعة حزيران ١٩٦٧ ، التي أدت فيما ادت اليه الى تصاعد المقاومة الفلسطينية ، لتزيد من اهتمام وحماس الابانيين للقضية الفلسطينية • واخيرا جاءت الحرب الاهلية في لبنان لتربط الالبانيين اكثر من أي وقت مضى بالقضية الفلسطيبية ، وتقتضي الحقيقة هنا أن نشير الى الدور الكبير الذي لعبه السيد نهاد اسلامي الذي كان مراسلا لجريدة ريلنديا خلال الحرب الأهلية والذي كان من الصحفيين القلائل الذين تابعوا الحرب الاهلية لحظة بلحظة ، الشيء الذي عرض حياته للموت عدة مرات • وقد كان لمقالات والتحقيقات التي نشرها نهاد اسلامي [1] ، وبشكل يومي في صحيفة رلنديا ، اثرها الكبير عى نفوس الالبانيين • ويكفي ان تشير هنا الى المسلسل الطويل الذي نشره عـن ملحمة تل الزعتر ، وذلك الذي أصبح عى شفة ولسان كل الباني رمزا لتضحية وبطولة الشعب الفلسطيني ، وعى هذا نجد بعد فترة من نشر المسلسل عدة قصائد عن ملحمة تل الزعتر •

ان هده القصائد اللاحقة التي ترجمناها لا تشمل كل ما كتب عن فلسطين وعلى هذ، فان هذه القصائد تشكل ديوانا مصغرا • لانها اختيرت من قصائد

---

(١) من الدراسات التي تجدر الاشارة اليها تلك التي كتبها ن • اسلامي بعد زيارته لاسرائيل بعنوان عشرة أيام لا تنسى في اسرائيل ، التي ترجمت للعربية ووزعت على مكاتب منظمة التحرير في العالم ، من طرف مكتب المنظمة في بلغراد ، كوثيقة ادانة لاسرائيل •

كثيرة من مختلف الاعمار والاتجاهات • فبشكل عام ، كان لدينا من هـذه القصائد ما كتب بشكل عميق تناول المشكلة الفلسطينية في اطار شمولي يعبر عن رؤيا ما لصاحب القصيدة ، كتلك التي كتبها مثـلا عمر شكريلي وبشير موصلي ، وطالما أن القصائد التي جمعناها عن فلسطين تتحد في اطار الموضوع ، لذا كان اختيارنا للقصائد اللاحقة قائما على أساس فني ، حيث اخترنا تلك القصائد التي تتمتع بقيمة فنية متفاوته اضافة الى قيمتها الموضوعية ، وبشكل عام فقد جاءت القصائد اللاحقة لشعراء لهم مكانتهم البارزة في الشعر الالباني ؛ الشيء الذي يبدو واضحا في الملحق ، ولا بد من الاعتراف هنـا بأن ترجمة القصائد الى العربية قد أثر الى حد ما على قيمة هذه القصيدة ، وذلك لاختلاف طريقة التعبير في اللغتين العربية والالبانية •

أخيرا بودنا ان نضيف أن الهدف من هذه المقدمة ، بل من هذا الديوان المصغر ، هو تقديمها للشعب الفلسطيني في هذه الفترة الحرجة ، فقـد يرى فيها شيئا الا وهو انه ليس وحيدا في كفاحه ونضاله ••••

م • موفاكـو

بريشتينا ٢٥ آب ١٩٧٨



انـور جرتشيكو

تـل الزعتر

ــ مقاطع ــ

تـل الزعتـر

انت شاطيء بحر دون نهايـة

دون صخور ، دون رمال
انت وطني المصغّر
الذي ترسمه اصابع وأيادي الاطفال
المشوهين بالنابالم

أنت من أكثر الاغنيات حزنا
التي تغنى للطفل
المولود بين الحب والحقد
للطفل الذي ينطق اسم امه •

أنت السورة الاولى والاخيرة
لقرآن جديد
لقرآن محفور على الجماجم
انت أعظم معبد
حيث يصلي المرء للآلهة
لآلهة الحرية
أما بقية الآلهة فتصمت
أو تردّ متأخرة

تل الزعتر

آدم غيطاني

الفلسطينيون

ليس لدينا حديقة نمارس العشق فيها
ليس لدينا ارض ندفن الموتى فيها
ليس لدينا حقل نزرع فيه حبة شعير
ليس لدينا شجرة أو عصفور
ليس لدينا بقعة يرفرف علمنا عليها
ليس لدينا اعراس ولا أغنيات ..

فلسطين

لن ينتزعك أحد من حلمنا
لا الليل ولا الطاعون
الآن استريحي في حضني الاسود
واحلمي بالطائر الذي سيعود
روحك في كمي الحمراء
يا زهرة قطعت بمنقار غراب
لا الليل ولا الطاعون
سينتزعانك من حلمنا ....

حب فلسطيني

لا ليس لدي وقت
للقبلات
للنظرات
رفاقي ينتظرون
تحت زهرة الدم
ليس لدي وقت للهمسات ، للقمر
أو للقبلات
شعرك الاسود وعيونك السوداء
يلاحقني في كل خطوة
لا
الرفاق ينتظرونني ...

الشاعر الفلسطيني

في عقب البندقية يكتب ابياته
في جباه الموتى
في طلقات الاعداء
في الرصاص المتطاير
يكتب النمل بالفسفور

ويرسلها ليلا لأرض العــدو
الدم ، الموت ، الحريــة
لايمكن أن يطفؤوا بريــق النمــل
هم بالآلاف ، مثلنـــا
في الارض ، في السماء ، في المــاء
الوطن الفلسطيني في كل مكان
بث من قلبه الابيات في سبيل الحرية
التي يسمعها كل انســان

عمر شكربلي

فلســطين

تشرب الماء في البحر الاسود المتوسط
في كأس من عالم مسموم
تطفأ ظمأهــا في أطفالهــا
لتتقيأهم محاربــين
لــذا لا تصدقــوا التاريخ
لا تصدقــوا ذلك العاهر
فالتاريخ لعبــة أطفــال
ومتحجر كتاريخ هذا العالم
يلتهم الناس ويطحن الناس والحجارة

اذا أردتم يمكن أن تموتوا بشكل أفضـل
بشكل أطول وأعمـق
يمكن أن تموتوا ألف مرة في اليوم المبارك
ومع ذلك ستكونون ملعونين ،
وستبقون أحيـاء
فهذه طبيعتنا الميتـة
ولكن الحية ايضا تشبه الانسان
قلب هذا البحـر الميـت
على عمق ثلاثمئة واثنين وتسعين مترا
أو ثلاثمئة وتسعين مترا
اذا أخذتم بعين الاعتبار قبورنـا
من حيث تبـدأ أربعة طرق :
طريق الى السماء والعيـون
طريق الى تحت الارض والروح
طريق الى المـاء والدمـع
وطريق مأمون الى موت آخـر

الالـه ما وفر التراب ليخلف العالم
خلق الانسان والظمأ
فلـق الصحراء
قادر على كل شيء :

اما يريـد ولا يستطيـع
أو يستطيـع ولا يريـد
اما لايستطيع ولا يريـد
أو يستطيـع ويريـد

اذن
من أين جاءت الخطيئـة
من اين جاء الانســان

الالـه خلق الانسان والحقـد
والانسان اخترع النار واحترق
والنار احالت الرايات والازهار رماداً على وجه الارض
والرايات حملت الجثث على أربعة أقدام
والازهـار فتحت القبـور برائحتها
الجثث ورائحة الازهار ملأت عالمنـا
وهذا العالم بقي ما هو عليـه

ليس اسـوأ
وليس أفضل

الانسان فقط ازداد سوءا وموتـا

الحجر فقط ازداد ليونـة واثـارة
الموت فقـط ازداد عمقـا ووضوحـا
الزمن فقط ازداد تعكيرا وارهاقـا
الموت يقترب على هيئة انسان
بعين سوداء في عصب جبهته الزرقاء
ليصيبك في العين
الجوع يأتي على أقدامنـا الحافيـة
ويحملنا على أيديه كالطفل بين يدي امـه
وبعد حين نكون اما على الصدر أو على الهاوية
الطاعون اول ما اخترعـه النهـار
لـه رقية مكتوبـة على جلودنـا

مع عنوان الانسان :

طريـق الله
رقم الشيطان

الموت يقترب على هيئة صديق حكيم
يمد لك يد الثعبان والصديق
ويقول لك بلغة الطحالـب :
مع هذه اللحظة أنت وأنـا وأنـا وأنت

الموت لايقبل أي هيئة أخرى

الا هيئة الانسان الحزينـة
لانه يأتي من الانسان بيد الله
الى الانسان والله لصالح الشيطان
وتلك العين السوداء في عصب الجبهة الزرقاء
تأخذ للحظة الشمس المترمدة
تأخذ الارض تحت الاقدام ، تأخذ الماء والحجر
ولا تترك لك حتى الهواء الملون بالأدعية
بل تتركك وسط العالم دون قطرة من العالم
نحن مثـل الطيور المحنطة
فهي ايضا ليس لها تراب تمسه بأقدامها
وليس لها أرض خاصة بهـا
فوطنها الريح والزقزقـة
نحن لنا لساننـا وعيوننـا
نحن مثـل الطيور
التي تطير في عكس الرياح
والرياح لا تتوقف لبرهـة
نحن ايضا ليس لنـا أعشاش
فأعشاشنا الانقاض الفاحمة
وسماؤنا دخان البارود

نحن لا نعيش فوق الارض للموت
ففي الموت يسكن أطفالنا
نحن لا نملك شيئا الا السماء
ففي السماء لنا الحقول والبيادر
لنا قطرات المطر وقنابل المدافع
في السماء يصفر لنا الرصاص
باسم الفناء والشتاء
نحافظ على العظام والبنادق
لنبني بها البروج والحصون
والجذور من الشتول
فنحن نشبه الطيور
وحتى موتنا له اجنحة الطيور
نحن نموت عدة مرات في عدة اماكن
ولكننا ما زلنا أحياء
لاننا لا نملك ارضا على وجه الأرض
بل نسكن دائما في موتنا
هل شاهدتم صدفة اطفالنا ؟
المخلوقات الحية الوحيدة من البحر الميت
هل سمعتم بكاء اطفالنا القارص ؟
ليس لأطفالنا سروال تحت ثيابهم

ولكن لهم علم
وامهاتهم يطفئن ظمأهن في البحر الاحمر
ليس لاطفالنا خبز بل رماد
ولا يعرفون النوم حين لا يعرفون الأم
فالنوم والأم توأمان
لكنهم سيبولون على التاريخ
الذي صنعتموه بالتراب فوق القبور
وسيولدون عدة مرات في اليوم
ليموتوا باستمرار في كفاحكم
اطفالنا يتعلمون كيف يمتصون طاعونكم
ليتقيئوكم مع وجوهكم
وليغيروا طبيعة الصحراء
ليس لاطفالنـــا امهات
ولا يعرفون لهم آباء
يلعبون بعظام الآبـــاء والامهات الاغراب
وبأزرار الجنود المفقودة
يعلقون انفسهم على حراب البنادق
ليحموكم من ضربـــة شمس
يكمنون لكم برؤوسهم الصغيرة والطرية
ليبدّدوا عتادكم وحقدكم
مرة خرج الثعبان من حجره

ليلتهم النبتة البريئة
التي كانت تأكل من عرقها فوق جحره
ومرة خرج التنين الجائع
ليضرم النار في العشب الطري للانسان
قلب الارض البريئة حتى اسفل السافلين
وزرع القبور لتنبت الاموات
وسمم الدم حتى جعله كالبارود
وفي مرة اخرى خرج التنين من مكمنه
لكي لا يبقى بذرة للانسان
جمع الاطفال من هنا وهناك
ولاحقت ناره الابرياء الصغار
على مدى القارتين
ومن حينها بدأت رقصة الموت
وتحول صغار هذا العالم
الى رقيبه للموت
ليحافظوا على اسمه من الصدأ
من الزمن السموم لبحيرة العفن
من الهواء الملون عبر القرون
من الماء الذي يغلي من البراءة
من التراب الذي لم يشبع بعد من الحليب والدم
الانسان والحجر كانا صديقين قديمين في يوم ما

الانسان تحول الى حجر من الصبر
والحجر هبط تحت الارض بهيئة انسان
ذات يوم ستتوقف الشمس ذاتها
لترى ارضها المسكينة التي اصبحت للشيطان
دات يوم سيتوقف الزمن فوقنـا
ليرى ذاته في وجوهنـا المسودة
في مرآة البؤس لينفجر من الغيظ
ذات يوم سيمد الافق يديـه
فوق تأوهاتنا وأطفالنـا
ليأتي هؤلاء معنـا ومع المـوت
الى نهاية طريقنـا المرهـق
وحينها سيبلع التراب الرمل الحـار
وسينهض البحر الميت من فراشه
لينفض النعاس من عينيـه
وسينهض البحر الاحمر مزرقـا
من عيوننـا التي فقأت من الدمـوع
حينئذ ستلد نساؤنـا
أطفالا بلون البرونز فقـط
وسنشيد دربا مشجرا الى السماء
لنقول للالـه الطيب

لقد وهبتنا حياة لعينه

عانينا فيها ما عانينا

من الزمن ومن النبي ومن الانسان

لشرب الماء في بحركم الاسود

وفي غضون هذا

تدور الارض حول محورها

حول الشمس

وتدور الشمس ضدنا

ولكن

الله الذي خلق الانسان والظمأ

متى سيطفيء ظمأه فينا

إنه قادر على كل شيء

اذن

من اين جاءت الخطيئة الى هذا العالم

وكم سيطول زمن الانسان

هذا العالم بقي ما كان عليـــه

ليس أســـوأ
وليس أفضل

لان
الارض تدور حول محورها
(والقمر يدور حول الارض المسكينة)
والارض تدور مع القمر حول الشمس
وهؤلاء الثلاثة يدورون ضد الانسان

يعقوب ســـرايا

حكاية ام فلسطينية

اليوم ، من الصعب أن تكوني أما فلسطينية
في تل الزعتر ، في ليلة مظلمة مع ثلاثة أطفال
مع ثلاثة آمال لأغنيتنا التي لم تغن بعـــد
كانت ليلة حابكة بالبرق والنار
ككل ليلة فلسطينية
منذ احدى عشرة سنة
قلت للأطفال ، لابد ان نغني شيئـــا
لكي لانسمع فقط الصرخات

وغنيت ، وعادوا يرجونني بصوت واحد
ــ أماه ، يا أماه ، لا تبكي !

في تل الزعتر ، في ليلة مظلمة مع ثلاثة أطفال
مع ثلاثة آمال لأغنيتنا التي لم تغن بعد ،
كان أحدهم رضيعا ، كان ما يزال يرضع من صدري
كنت اغني لـــه بدل ان ارضعه
لأن الحليب قد جف في صدري
الاغنية كانت اغنية ، الا أن الصوت كان نواحا
وعاد أطفالي ليعزولي :
ــ أماه ، يا أماه ، لاتبكي !

وفي تل الزعتر ، في ليلة مظلمة مع ثلاثة أطفال
مع ثلاثة آمال لأغنيتنا التي لم تعد تغن بعد
احدهم اصبح يلفظ أمـــي
الثاني أصبح يعرف ما يعني هذا الاسم وماذا لا يعني
الثالث اصبح في استطاعته أن يحميني
وأنا أصبحت للبكاء فقط
ولكن الان يقولون لي بلسانهم وعيونهم
ــ أماه ــ يا أماه ، غنّي ولا تبكي
غنّي للمقاومـــه
التي ستحيينـــا وستنقذنـــا

محمد كرفيشي

فلسطين

كم هي قريبة فلسطين

فلسطين تسافر من قلب الى قلب
فلسطين تستريح من روح الى روح
كم وكم تخطت المــوت
لتصل الى الحريــة

* * *

للحزن اجنحـــة
وللشعلة عيون
والنار تتنفس عبر البيوت
الالم يتحدث مع الناس عبر الخنادق
والدم ينشد أغاني المجــد
الحجر يتقاسم التعب و المعاناه
مـــع الانسان مع صديقه
والحب يبقى دائمــا في يقظــة

* * *

النار تمتد على دروبك الطويلة
والنجوم ترشد الليل الى طريق عودته
احصنة طروادة الباهتة تحني رؤوسها
والغبار في أعينهم المغلقة
يرقص رقصة فراقهم الباردة

بشير موصلي

آه فلسطين

يا أبناء آدم الخاطىء
وحواء الملعونة
من حملكم الى هذا السهل الذي ليس سهلا
لتبعثوا الموت
الذي تحملونه على ظهوركم عبر العالم
يا أبناء آدم اللعين
وحواء الخاطئة
الاله وزع اشجار الجوز
ما حلّ بكم يا أبناء آدم وحواء
من أين عدتم الى هذا السهل الذي ليس سهلا
حيث كنتم الما على رؤوس الاصابع
وتحت الاظافر

كنتم حملا على ظهر كل انسان
وما زلتم تبحثون عبر العالم عن الظلال المفقودة
التي تجدونهــا فينــا
نحــن ابنــاء آدم البريء
وحــواء المقدســة

ما زلنــا هنــا
على رابية الحياة تتطلــع منذ قرون
الى السهل الذي ليس سهلا
نخدع الشمس بظهورنــا
لتحملنا ثانيــة الى تلك الضفــة
حيث يمكن ان نرى مع الموت العظيم
الذي ما شاهداه قط والذي معنــا
لكي نعظــم شهرزاد
في الف ليلة وليلة أخرى
لكي نهبط مرة أخرى في الفردوس
لكي لانفقد ما فقده آدم
ونحن ، ابناء آدم المسكين
وحواء السلالة
نحول هذا التيــه عبر العالم
الــى تفاحــة

ويجلس أطفالنا ليأكلوا أصابعنـــا
تضع المعابـد على ظهورنـا عوضا عن المجاعة
نعبر عالم الاحـلام
لنهبط بسهولة مرة أخرى على الضفة الاخرى التي لنــا
حيث تتخلص من الالم والعزاء
تلك التي بقيت فوقنـا
ولا نشاهدهـا
أو نشاهدها مع أنهـا فوقنـا

ابنــاء آدم الخاطـىء
وحـواء البريئـة
من أيـن والى أيـن ؟

قالوا انك الابــن الاصغر لآدم
والاثم الاكبر لحـواء
الان عليك ان تسافر عبر العالم
لكي لاتقع في الاثم في أي مكان
ولكن لا تشاهد أباك في أي مكان

الرحلة استمرت واستمرت واستمرت

وما توقفـت الاقـدام في أي مكان

في أي مكان لم تكن هناك نقطة ماء في الرمـل
بل عالم الرمـل فقـط
وحتى الشمس قالوا من الرمل
كل شيء قالوا كل شيء
قالوا أنك الابن الاصغر لآدم
والأثم الاكبر لحـواء

لم نلتق في أي مكان مع آدم الخاطىء
ولا مع حـواء الخاطئـة
ولا مع الاثم الذي ما اقترفناه
ولا مع ذلك الذي جعلنـا
وسط اربعين ابنـا لادم وحـواء

في كل وجه بحثنا عن جزء من وجهنا الضائع
في وسط الرمال الحارة
من وجهنا الذي وعدنا به في بداية الرحلة
كالارض الموعودة
ما وجدنـا في أي مكان ذلك الوجه من الرمال

صعدنا الى اولمب الكذبة الكبرى
على اهرامات العزة الصديدة

بصقنا على بابل المفتوحة
وأمسكنا بيد هنيبال المجنون
لندله على طريق الفردوس المفقود
اصعدنا فرعون على رؤوس الاصابع
ليتمكن من حك ظهره
الذي تجذم في سهل الرمال
قذفنا قرطاجة في الماء من الظماء
ومع ذلك بات كل شيء في غطيطة
حتى الليلة الاخيرة لشهر آذار
ماعدنا الذين ما زلنا نسافر
و نسافر و نسافر و نسافر
الى هنا حيث لن يكون لنا شيء

ومرة أخرى قالوا لنا
انتم ابناء آدم وحواء الخاطئة
فابحثوا عن جذوركم التي لاتملكونها

بحثنا وبحثنا وبحثنا
وجدنا كل شيء وما لنا شيء
أي شيء
لاننا فتحنا كفنا

ومن كفنا طارت العنقاء واحترقت
ومن رمادها عادت حية مرة أخرى
ومرة أخرى فتحنـا كفنـا
فطارت العنقاء واحترقت
وبقيت زهرة في رمادهـا
اسكرتنا برائحتها
انزلنـا ملوك العالم على الاحضـان
واعطونـا لنشرب ما حرم من الشراب
ومن السكرة ما زلنا نتطلع للشمس
يا ترى هل ستوهبنـا مملكة مـا
هل يمكن ان تفتح ثانيـة اهرام خوفـو
لتزجنـا فيه أحيـاء
او لتخرج ذلك الفرعون المجنـون
الى وسطنا ليقرأ لنا الكتاب الملعـون
من حيث علينا أن نبدأ عد الزمـن
من النهايـة الى البدايـة
أو من البداية الى النهاية

وبحثنـا وبحثنـا وبحثنـا
والآن اين نحن ، ماذا نفعل وماذا سنفعل ؟

الالـه وزّع اشجار الجــوز
حيث كنتم كما قالوا لنــا
وبعد أن وزعت الاشياء الاخرى
نزلت الشمس على لساننا وما تكلمنا
والصحراء بقيت على كفنــا
لا يمكن بعد الآن ان نزرع الزهرة
ولا يمكن بعد الآن ان تطير العنقاء
سهل الرمال اغلق فمنــا
لا يمكن أن نأكل
ولكن يمكن ان نموت كما قالــوا

ولكن من سمع هذه الكلمات
من جاء بعد آدم وحـــواء
سمّوه غير شرعي

قالوا لنا ابحثــوا عن جذوركم
فهذه ليست الارض الموعودة لكم
فبين الاربعين ابنــا وبنتا لآدم وحـــواء
ليس لكم أثــر
يمكن أن تكونــوا ابنــاء الرمل الحـــار
الذي خلقكم من النار المباركة

لذا لا تتوجهوا الى آدم وحــواء
إذ لستم بين الاربعين ابنا وبنتــا
لآدم وحــواء
لأن أبناء وبنــات آدم وحــواء
قد توزعوا عبر هذا السهل من الرمال
وتركوا اثرهم في كل مكان
فابحثوا وابحثوا وابحثــوا
عن فلسطين تــلك
ايــن فلسطين ؟
يمكن أن تدوروا على سيخ النــار
ان تحرقوا الاصابع من اللمس
ان تسافروا الى آخر العالم
وأن تعودوا ثانيــة الى هذه الرمال
ولكن لن تأخذوا شيئاً
لانكم أبناء غير شرعيين لآدم وحــواء
واذا كنتم
ويمكن ألا تكونوا حتى من هذه الارض
يمكن ان تلقيكم الالهــه
لتعوّوا عبر العالــم
حتى يشملكم الله برحمتــه
حتى يمنحكم الشمس كالصاج

من المشرق الى المغــرب
لتدفئوا اقدامكم الحافية
ولتدفعوا شهرزاد في مزيد من الاحلام

وقالوا لنا ابحثوا وابحثوا وابحثــوا
ونحن بحثنا وبحثنــا وبحثنــا

قالوا أنك الابن الاصغر لآدم
والاثم الاكبر لحــواء
ارحــل عبر العالم على ظهر ناقــة
لكي لاتقع في الاثم في أي مكان
ولكي لاتشاهد أباك في أي مكان

الرحلة استمرت واستمرت واستمرت
وما توقفــت الاقــدام المتعبــة

في أي مكان ما كانت هناك نقطة ماء مقدسة في الرمل
بل فقط عالم الرمــل
وحتى الشمس قالوا من الرمــل
كل شيء قالوا كل شيء
قالوا أنك الابن الاصغر لآدم
والاثم لحــواء
فيما لو كنت

ما اجتمعنا في أي مكان بآدم الخاطىء
ولا بحــواء الخاطئــة
في كل مكان بحثنا وبحثنا وبحثنــا
حتى هبطنا فلسطين
يا أبناء آدم الخاطىء وحــواء الملعونــه
من حملكم الى هذا السهل الذي ليس سهلا
لنبعث المــوت
الذي حملناه على ظهورنــا عبر العالم

ماذا حل بكـــم
يا أبنــاء آدم وحــواء
من أين جئتم الى هذا السهل الذي ليس سهلا
حيث كنتم ألمــا على رؤوس الاصابــع
وتحت الاظافر منذ الآف السنين
كنتم حملا لا يطاق على ظهر كل انسان
وما زلتم تبحثون عن الظلال الضائعة
التي تجدونها فينــا
نحن أبنــاء آدم البرىء وحـــواء المقدسة

آه فلسطين

بدري هيسا

فلسطين

بين فلسطين والفلسطيني عشق

يفوق كل عشق

بين فلسطين والفلسطيني حب مجنون

ربط بينهما على مرّ القرون

حلت القيامــة بهما

لكن ، لا فلسطين ولا الفلسطيني ركعـا أبــدا

لقــاء

ذلك الرجل جال بشوق بعيداً بعيداً

ليطفيء شوقه وليعاني في أرض غريبـه

أماه ، قالت فتاة ، ما قبلني أحد بقوة

كما فعل هذا الرجل الغريب

علي موساي

صرخات فلسطينية

الارض ، يا امي العزيزة

مازلت خالـدة
بألف اسم
ومع أكثر من ألف قبر
ما استطاعـوا ان يدفنوك
ما زال فيك آملي
وفيك نجاتي
وفي سبيلك فقط سأفقأ عيون الشيطان
باسمي من الرعـب
لقد بدأت منذ زمن قرون الشيطان[1]
أحالتني الى رماد دون رحمة
كما لم أكـن
وداسوا عليّ بلـذة
كما لو كنت دون فم

(١) في الميولجيا الالبانية يمكن للشيطان ان يظهر بهيئة انسان باخفاء قرونه وذنبه ، ولكن حين تبدو قرونه فهذا يعني ظهوره على حقيقته .

دون حـــزن
ودون الم للأرض
تلاعبــوا بـــي
كما لو كنت هابطا من الشمس
او لقيطا مرميا في الشارع

الارض يا ارضي

أنت ، الصحراء القاتمة
اللاهبــة ، الخالية من الاشجار
لاتتركيني دون قبر
لا تتركيني دون حــق
ابحثي عن الشيطان
بين السحب القاتمة من البارود
العنيــة لـــي
حتى في الرمــاد
دون أمــين
العنيــه لي في الظــلام
القيــه في هاويتي
لا زهــق روحــه بيدي

ليموت دون دم ، دون قبر
ذلك السـفاح
الذي ليس لـه اسم

عبد العزيز اسلامي

سبعة ملايين انسان يفرون من الموت

البدو يموتون على الاقـدام
وهناك القليل من المتسولين
اوليس هناك ابـدا
سبع سنين عجـاف
في الصحراء ليس هناك واحات
ليس هناك ناقات
ولا أحـد يعرف
هل ستهطل الامطـار

وسط الدهشة

الجفـاف الـذي ولـد المصائـب
قطـع شرايـين الواحـات
ليشـرم منهـا الـدم

حين خرجت القافلة من جهنم
كشف المحيط الابيض
عن الآثار الدموية

رذاذ المطر المالح
شوّه شكل الفم
وسط الدهشة فقط

حرارة البرد

الجفاف يلاحق في امكنة التعذيب
الذين يموتون عموديا ،
قد قالوا عن الموت
هادىء ومستقيم
أما الموت المائل
فهو في الكلام والفعل الشنيع [1]

كل ما يقال يكرر ويصاد

(1) كما يبدو لدى الشاعر ثلاثة اشكال للموت ، الموت العامودي (على الاقدام) وهو البطولي ، الموت المستقيم وهو العادي ، والموت المائل وهو الشنيع.

دون أي شيء ، دون أي شيء واضح
عن الحياة المترمّدة كما في اللعبــة
عن الحياة المحكومة يا للعنــة
بين الصيف والصيف ، دون مطر
وبين الشتاء والشتــاء ، دون ثلج

الظمــا

اللسان قطعة من رمــاد
مسخ الى حجر بسبب الكلمات الملعونة
الاصابع في الايدي اغصان شائكة
منحتنا بعض الامل والكثير من العزاء

عوضا عن النبــع
يقودنـــا الافق الى واحات حياة جديدة
الشمس أصبحت كالصاج
والرمال اصبحت كالفرن

في بحر الرمال هناك صخرة فقط
منحتنا الامل لخطوات أخرى
ومع حبات الماء التي تخفيها في صدرها
بدت لنــا الرمال مرجــا

الرمــال

رمال الشمس منحتنا الرماد
اما رمال القمــر
فهي قطعة جليد في النوم !

من يستطيع أن يقول أن الرياح لا تعلم
والمصير الاسود يلتّم كل شيء ؟

المحكومة باللعنــة

الرياح تشبع بآثار الدم والصديد
دون عودة ، دون نفس ، دون أمــل

العين تسلل في الجو المكفهر
حيث يتعانق الضبع والغزالــة

الرأس على الرأس ، والشفة على الشفة
على وسادة ثعبان مكوّم كالجمــاد

الجــوع

الريح تغطي الآثار للآخرين
للبائسين الذين سيأتون بعدنــا !

نحن الكبار نعيش على أمل
أن لا يأكل أطفالنـا
جيف الماعز والناقات

نود لو نكتشف واحات جديدة
الا أننـا نتيـه
وسط الصحراء التي لا تنتهي

الريـح تغطي الاثـار للآخرين
لليائسين ، الذين سيأتي دورهم بعدنـا !

في وجـه العالم

كل شيء يحدث في وجـه العالم
كما في الحكايات القديمة
رائحة الموت تدق باب الضمير
وتنادي العقل الزاحف على يديـه :
ـ حتى يد الشمس العظيمة
ليست طويلة كما قالـوا
وحتى في عيون الموت لم ترتفع
الى مكانة المعبـود !

البحر يثور ويولد وسط الآلام
حوتـا ضخما في الليـل
وليس هناك من يقول « هس » !
لذلك احقير الذي يثـور !

صدوع في قبضات

لن امر عبر الآلام
لن احشر عبر ذات المأساة
لن اسبح وسط ذات الدموع
لن ازحف وسط ذات الحمى
اذا ما زارتني الامطار

لن أحس في روحي ذات الجروح
لن أجعل ذات الآثـار داميـة
لن اتنشق ذات النفس في الهلاك
لن اغذي ذات القبور بالايام
اذا ما زارتني الامطار

لن أعاني ثانية من ذات التمزّق
لن ادوس ثانية ذات الخطوات

لــن يمضغنــي ثانيــة ذات الجــوع

لن يشربني ثانية ذات الظمأ

اذا ما زارتني الامطار

في القلــب

مثل جذوع الاشواك
اقف في الصحــراء
في قلبك الملتهب
أيتهــا الشمس السوداء !

توسلات جافــة

أيهــا المطــر
سأعطيك اقدامي الداميــة
مع طبل أطفالي الجائعين

أيهــا المطــر
سأعطيك أجنحتي المسترخية
مع طبل أطفالي الظامئين

أيهــا المطــر

سأعطيك عيوني الملتهبة من الظمأ

للواحــات الخضراء، للناقات

أيهــا المطــر

سأعطيك كل جسدي الممزق من الضرب

لتعيد لي ثانية الجنود على الحدود!

الوصية الأخيرة

اذا عادت الأمطار الضائعة

سأذهب الى هناك

من حيث فررت من الموت الجائــع

اذا ولدت الواحات مرة أخرى

سأذهب الى هناك لاستريح

من حيث فررت من ذاتي الملعونــة

حسن حساني

العنقاء الفلسطينية

خلقت وسط الصحراء
وسط الواحــات الخضراء
بعين واحـــدة
جذعها متجذر في طبقات الارض السبع
وفروعها منتشرة في السماوات السبع
ألا تسمع
كيف تأتي من الارض رائحة الخبز
رائحة الـــدم
التي تسقي الصحاري والنخيل

أكلمك بلغة البلقاني العريق
مع ابتسامة الجدود المرتسمة على حجارة البروج
وعلى رماد الوجاق الذي يحفظ ثمره القديم
لعصر ما والحب ينمو ولن يموت

يا ترى من أين يصب هذا النهر من الدم
في طريق الموت

والنهد يمتلىء بالنار
ويتجاهل الربيع والعرس والموت
في جناح ذلك الطائر الاسود
يا محمود درويش ذو الكلمات النارية
« لأن فيكم أطفال المستقبل •• » (١)
للقرن النيتروني
وأنا البلقاني الصغير
اتمزق حزناً كل ليلة في الساعة السابعة والنصف
حين تبدأ أخبـار التلفزيون
بأحداث الشرق الاوسط
مع أنك تصبحين أقوى من الجلمود
وتمسين أشد التهاباً من الشمس

في نصف رئة يطفو النار والدخـان
والامطار تبلّ الشفاه ، المسلوخه من العطش
ابتهـا العنقـاء ،
في حقل خبزك لن يموت الحب
في كل مساء أو في كل صباح

---

(١) بيت من قصيدة لمحمود درويش نشرت في اللغة الالبانية ، بالاضافة الى قصائد اخرى في ديوان « نار على الراية ١٩٧٧ » وهو اول ديوان شامل لشعراء بلدان عـدم الانحيـاز .

بل سينمو كما ينمو القصب
في الاودية الخضراء لعصر أجبر على الركوع بالدم

الشظايا تصيب القصب
والقذائف تسقط البرتقال
ولكن العنقاء تنمو ثانية
تنمو عملاقـــة

فلسطين العنقـــاء
بجروحها السبعة في جسدهـــا
وبشموسها السبعة في جبهتها
تلبس الدم والصباح المتفحم

في يوم ما سيرتوي القصب من الدم
وسينمو
وستروون للاطفال عن الخبز الاحمر
كما في الحكايات القديمة في « ألف ليلة وليلة »
وستثير هذه الحكايات الدهشة في عيون الاطفال الابرياء
ولكنهم سيصدقون



بنات توندرلاكي

بقلم الكاتب المجري : بينو هلتاي — ترجمة : جورج صدقني

نبذة عن الكاتب : كتب بينو هلتاي (١٨٧١ — ١٩٥٧) عن نفسه ، فقال : « قصة حياتي ؟ عادية جداً ومملة ، إنها لا تستحق أن أكتبها ، وتستحق أقل أن تقرأ . لقد ولدت مثل معظم الناس ، وفي الثانية عشرة قررت أن أكون شاعراً وصحافياً » . وقد تحول هذا القرار الى حقيقة واقعة حتى قبل ان ينال شهادة (البكالوريا) . والتحق بكلية الحقوق ، غير أنه سرعان ما ترك الجامعة ، وصار صحافياً . في البداية جرّب الكتابة الجدية ، ثم تحول فجأة إلى كاتب ساخر لاذع السخرية . وفي عام ١٩١٢ ، كتب بين المزاح والجد ، فقال : « إنني ، من الآن ، أجذّف في زورق السخرية ، بلا أمل في الخلاص » . ثم أضاف قائلاً : « أريد أن أستمر في الكتابة بضع سنوات أخرى ، ثم أختار لنفسي مهنة مشرفة » .

أشهر مسرحياته : ألف ليلة وليلتان — الفارس الأبكم — المقهى الصغير . وأشهر رواياته : آخر البوهيميين — المشعوذ — السيد سلفردج . وقد ترجمت أجمل قصصه القصيرة الكثيرة جداً إلى عدة لغات ، واقتبس عدد من الأفلام ، في بلدان متعددة ، من غيرها من قصصه القصيرة — المترجم .

بنات توندرلاكي كن ثلاثاً . اثنتان منهن كانتا شريفتين ، والثالثة لم تكن كذلك . هاتان الشريفتان كانتا تدعيان ماريسكا وبولان ، أما الوحيدة ، التي لم تكن شريفة ، فقد كان اسمها بوتي . إنها لم تكن حتى ممثلة ، بل كانت مجرد فتاة

استعراض ، وهـذا يعني ، بالمجري المصبح ، انهـا آنسة تعرض مفاتنهـا وتحيا حياة لا أخلاقية . كان لها في الواقع صديق وحيد وواسع الثراء . كان ينفق عليها ، فاثث لهـا شقة فسيحة ، واغدق عليهـا الأموال والحلي ، وغمرهـا بالعطور .

كانت ماريسكا وبولان تسكنان عند بوتي ، التي كانت تعطيهما الأثواب ، والقبعات ، والحلي ، والنقـود ، لأن بوتي كانت أختاً طيبـة ، تقـدر الفضيلة لدى أختيهـا الأصغر سناً منها حق قدرهـا . وماريسكا وبولان كانتـا ، هما نفساهما ، تعتزان بكونهما فتاتين شريفتين ، لا يتعين عليهما أن تقدما شيئاً في مقابل السكن ، وجوارب الحرير ، والقبعات ذوات الريش ، والأحذية الملمعة .

وكان لدى ماريسكا ، فوق ذلك ، سبب خاص للاعتزاز . فقد كانت تتهيأ لتصبح معلمة ، وكان دبلومها قد صار في جيبها ، ولم تعد تنتظر إلا قرار تعيينها . غير أن هذا التعيين طال انتظاره ، رغم أن البارون ــ بارون بوتي ــ قد تنازل فتدخل بنفسه لدى بعض القضاة ، والمستشارين ، ولدى رئيس البلدية بالذات .

أما بولان ، فكانت ذات طبيعة حالمة ، كانت تريد أن تتزوج . زواجاً فاضلاً شريفاً ، كما تفعل الفتيات البورجوازيات الرصينت الأحريات ، فتقوم بأعمال المطبخ بنفسها ، وتتشاجر مع الخدمة في شقة من ثلاث غرف ــ آه ! آه ! وثلاث مرات آه ! ــ هو ذا ما كانت تعبده ، هو ذا الحلم الذي كان يبقيهـا على قيـد الحياة . لقد كانت تنتظر بفارغ الصبر رجل الخلاص ، الزوج المنقذ !

وكن ينتظرن . كن ، الثلاثة جميعاً ، ينتظرن .

ماريسكا قرار التعيين ، وبولان زوجاً ، وبوتي أن ترى تحقق حلمي أختيها الأصغر منها .

وذات صباح عادت ماريسكا مشرقة الوجه . وقالت لبوتي :

ــ يا صديقتي ، اعتقد في هذه المرة أن الأمر قد انتهى . فالرجل النافذ ، الذي يتعلق تعييني بمشيئته ، قد ابلغني ان اذهب لأراه بعد ظهر هذا اليوم .

قالت بوتي : ــ اخيراً !

وقالت يولان : ــ حظك انت شق طريقه على الأقل .

واضافت في زفرة : ــ ولكن اين يتعثر حظي ؟

وعلى إثر ذلك بقين عنيهة شاردات مع أفكارهن .

وأخيراً قالت بوتي : ــ ارى انه ينبغي تماماً أن أتولى الامر بنفسي . فانت لن تتزوجي ابداً من تلقـــاء نفسك ، إنك حقا تخجلين خجلاً مفرطـــاً . انا التي ستزوجك .

قالت يولان ، وقد غمرتها السعادة : ــ آه ! حقاً ، إذا كنت تريدين . . فانت كل شيء ينجح على يديك .

فرمقتها بوتي متأثرة ، وقالت :

ــ من الغباء أنني لم افكر في ذلك من قبل . فالبنات الفقيرات من نوعك ينتظرن أمير الاحلام عبثاً . إن المال هو الذي يتخذ القرار . والعرســان الراغبون في خدمتك لا يتجاسرون ان يقتربوا منك ، لأنهم يظنون انك لا تملكين شروى نقير . ولكنهم مخطئون . لقد قررت في هذه اللحظة بالذات أن أمنحك عشرين الف كورون بائنة (دوطـــة) .

فلبثت يولان خرساء فرحاً . وقالت بعد صمت طويل :

ــ عشرين الف كورون ! . . .

وقالت ماريسكا ، وقد أخـذ الحنان منها كل مأخذ : ــ انت الأفضل بين الأخوات .

فأجابتها بوتي ، متأثرة هي أيضاً : ــ نعم ، لقد احسست قولاً ، إنني بنت طيبة . هذه العشرون ألف كورون هي ثروتي كلها ، ولكنني أعطيها لك .

* * *

عادت ماريسكا من عند السيد النافذ ، الذي كان تعيينها متعلقاً بمشيئته ، حتى قبل أن تذهب بوتي إلى المسرح ، وكان وجهها متجهماً .

سألت بوتي بقلق : ــ لم يسر الأمر على ما يرام ؟

قالت ماريسكا : ــ كأنه كذلك .

ــ فماذا جرى ؟

ــ آه ، لا شيء ! .. كان بالإمكان أن تسوّى القضية ، وأن أعين فوراً ، ولكن الأبله أفهمني بحزم أنه لن يفعل ذلك مقابل لا شيء .

ــ يريد مالاً ؟

ــ تظنين ! لكن يبدو أنني أعجبته ، ولذلك ..

ــ آه ، حسناً !

أخذت بوتي تفكر ، وبولان أيضاً ، ولاذت ماريسكا بالصمت .

سألت بوتي بعد صمت قصير : وماذا قلت له ؟

فصاحت ماريسكا بنبرة تنم عن الشعور بالإهانة : ــ وماذا تريدين أن أقول له ؟ أنت لا تتصورين على كل حال أنني كنت سأدخل في مناقشة مع رجل من هذا الطراز ؟ أنت تعرفين مبادئي ، الخ ..

فقاطعتها بوتي فزعــة — لكن ، أرجوك ، هيا . إنك ستبقين فهمي . أعرف حق المعرفة أنك بنت شريفة ... ولكن ... مع ذلك ... كيف انتهى هذا ؟

— لقد انصرفت . تركته فجأة دون استئذان . قلت له إن بوسعه تماماً أن يحتفظ لنفسه بقرار التعيين ، لأنني أفضل الموت على الانحراف عن الطريق المستقيم .

قالت يولان مؤيدة : — أحسنت القول .

واقرت بوتي : — تماماً . وهو ... بماذا أجاب ؟

— بأن هذا مضحك ، وأنه ينبغي علي أن أفكر ، وأن الأمر يتعلق في نهاية الأمر بمستقبلي ، وأنه لا يريد إلا مساعدتي ... وقال لي أن أعود غــداً ... وهنا أجبته بأنني لن أطأ مكتبه بقدمي بعد ذلك ، وانصرفت باكية . ولكنني فكرت في الطريق بأنه سيكون من المؤسف مع ذلك خسارة فرصة كهذه .. أليس صحيحاً ؟

قالت يولان : — بالتأكيد .

وقالت بوتي : — بالطبع !

— لذلك فكرت بأنه ربما كان هناك حل ...

سألت بوتي : — أي حل ؟

— لو ذهب أحد لرؤية هذا الرجل ، ليشرح له أنني لست امرأة من هذا النوع . لو أثار أحد عطفه لكي يسلك مسلك رجل مهذب، ويكف عن الابتزاز ...

سألت يولان : — أجل ، ولكن من يمكن أن يذهب إلى عنده ؟

فقالت ماريسكا بنبرة فيها شيء من عدم الاطمئنان : — بوتي ... إن لها لساناً ، وهي تحسن الكلام ، ولكلامها وقع في نفوس الناس ...

شحب لون بوتي :

ـــ اذهب إليه ، أنا !

فردّت ماريسكا متحمسة : ـــ لم لا ! ليست هذه تضحية كبيرة جداً . . . بوسعك تماماً أن تفعلي هذا لأجل أختك . أراهن أنك لن تحتاجي إلا إلى كلمة تقولينها له ، فأنال تعييني .

نظرت بوتي إلى يولان ، وكأنها تنتظر منها كلمة احتجاج ، غير أن هذه قالت :

ـــ أنت فتاة طيبة جداً يابوتي . . . لقد سبق أن أمنت مستقبلي . فيجب أن تفعلي شيئاً لهذه المسكينة ماريسكا . .

سألت بوتي أخيراً بمرارة : ـــ و . . . إذا هذا . . . هذا السيد لم يشأ كذلك أن يمنحني هذا . . . مجاناً ؟

فتبدلت أختاها ابتسامة ، ثم قالتا في وقت واحد :

ـــ هيا ، يابوتي ، مع ذلك ! . . .

❊ ❊ ❊

جلب تعيين ماريسكا حسن الطالع ليولان . فقد أخذ معلم من زملاء ماريسكا يتردد على الأخوات الثلاث ، وشغف بيولان . ويولان لم تصدّ الفتى . ولم يزد حب هذا إلا إتقاداً عندما عرف أن في الأمق عشرين ألف كورون .

كانت ماريسكا تشجعه :

ـــ أطلب يد أختي من بوتي .

ـــ كيف ؟ . . . منها ؟ . . .

ـــ نعم . إنها هي ربة الاسرة . ويولان مدينة لها هي ببائنة العشرين الف كورون .

شحب لون المعلم قليلاً .

ـــ نعم ؟

ـــ نعم . لماذا ؟

ـــ لأن ... إيه ... هـــذا مريك قليلاً . إفهميني جيـــداً ، انني احترم الآنســـة اختك احترامـــاً كبيراً ... ولكن هوذا ... إن لـــي نفساً شـــديدة الحساسية ...

شزرت ماريسكا المعلم بنظرة باردة ، وقالت :

ـــ هذه كلها ترهات ! يولان فتاة طيبة ، وانت رجل طيب ، وستكونان كلاكما ، سعيدين . ليس لك ان تسعى إلى ابعد من ذلك ، وكل لحظة تؤخـــر فيها سعادتك ...

غمغم المعلم بشيء ما ، ثم ادرك ان الحس السليم اساس النجاح ، فارتدى ردنغوته ، الذي أطلق على طرازه اسم عاهلنا فرانسوا جوزيف الأول (١) المجيد ، وطلب يد يولان .

اوشكت بوتي ان تبكي فرحاً ، وباركتهما بعاطفة كعاطفة الام تماماً .

كان الخطيبان سعيدين جداً . وكان المعلم يأتي كل يوم ليزور خطيبته . وكل يوم كان يقدم له طعام خفيف ممتاز ، ثم كان يدخن سيجارات وسجائر البارون . غير انه ، كما كان يقول هو نفسه ، كان ذا نفس شديدة الحساسية .

---

(١) امبراطور الامبراطورية النمسوية ـــ المجرية .

كان يقول ليولان في كل مناسبة : ـ إنني لا أحب هذه الأشياء ، ولو كان هناك سبيل لرفض هذه البائنة ، لفعلت . . .

فكانت يولان تقول غاضبة : ـ لكن هذا من قبيل الجنون ! أن ترفض مبلغاً كهذا !

ـ مع ذلك . . . أنت تعرفين أن أختك فتاة ممتازة ، لكن الشرف ، مع ذلك ، يتقدم على كل شيء .

قالت يولان باقتناع عميق : ـ دون أدنى ريب .

ـ وعندما نصبح زوجاً وزوجة . . .

ـ أجل ؟

ـ لا تغضبي ، يا حبيبتي ، لكننا سنكف عن زيارتها . . .

قالت يولان طائعة : ـ كما تريد يا عزيزي .

ونظرت إلى خطيبها نظرة تنطق بالسعادة .

* * *

بنات توندرلاكي ، كما سبق أن قلت ، كن ثلاثاً . اثنتان منهن كانتا شريفتين ، والثالثة لم تكن كذلك .

* * *

أوجاع أندريه فوزنيسنسكي

قصائد وريبورتاجات

ترجمة: ابراهيم الجرادي

❋ ولد أندريفتش فوزنيسنسكي في موسكو عام ١٩٣٣ .

❋ عضو أكاديميتي الفنون في بوسطن وباريس .

❋ يمارس الرسم وهندسة العمارة .

❋ ترجم كثيراً . ومن أهم ترجماته أعمال لروبرت لويل ومايكل انجلو .

❋ من مجموعاته الشعرية إضافة الى قصائده المرسومة : الكمثرى المثلثة . المبدعون . ظل الصوت . الزجاج الملون صناعة المبدع . قلب آخيل . طلقات في الجدار . تمتمات . خشب الفولونسيل السنديانى ...

❋ بدأ كتابة الشعر مبكراً ، وعلى يدي بوريس باسترناك أكمل طريقه الشعري والحياتي . وفي أواخر الخمسينات ، حيث بدأ نشر قصائده ، أعلنت عن نفسها مرحلة " جديدة " في الشعر السوفيتي . كان فوزنيسنسكي أحد أركانها مع يفغيني يفتوشنكو ــ الذي سبقه الى النشر ــ ، بيلا احمدولينا ، بولات آكوجافا ، روبرت روجدستفنسكي ، وهؤلاء ــ رغم الخصوصية

الفردية ـ شكلوا اتجاهاً في شعر ما بعد الحرب ، حيث انضم لحركتهم فيما بعد كوزتسوف ، ألجاس سليمانوف ، سالا وحين وغيرهم ، انهم بشكل، أو بآخر امتداد" شرعي للشعر السوفيتي في أوائل هذا القرن ، وذلك باستفادتهم من بدايات مايكوفسكي التجريبية ، ومن غنائية ماريا تسفيتايفا ، و « غموض » باسترناك وتراكيبه ، وأشعار كيرسانوف المرسومة ، وفي تنظيراتهم دعموا آرائهم باستنادات تتكيء على تجارب الشكليين الروس أمثال : تينانوف ، شكلوفسكي ، خيبتكوف ، جرمونسكي ... الخ والتي يؤكد النقد السوفيتي المعاصر بأنهم بدايات « المودرنيزم » في أوربا .

* أندريه فوزنيسنسكي يثير حفيظة النقد التقليدي بتصريحاته التي يؤكد فيها تأثيرات « المدارس الحديثة » عليه ، فقد ذكر أكثر من مرة اعجابه بالرسامين بيكاسو ، موديلياني ، شاغال . وبالمعماري كاربوزه ، والموسيقي بروكوفيف ، والسينمائي فيلليني ، ومن الكتاب بوليا سيلينجر . وجميعهم ، كما هو معروف ، ينتمون الى موجة « الحداثة » في الفن والأدب . إضافة لإعجابه بلوركا ، ايلوار ، وايتمان ، نيرودا ...

* يكتب الملحمة بشكلها التقليدي . ويكتب القصيدة ـ السطر . وفي مجموعه « ظل الصوت » نشر « قصائد للعين فقط » . ويحاول ، أيضاً ، في « البوب ـ آرت » وفي الكتابة التي تقرب الأنواع الأدبية ، وتؤكد التواصل بين الفنون . إنه يستفيد من كل الإتجاهات ويبقى خارجها .

* هذا الشاعر لا يترجم ! وتأتي هذه الترجمة ، من وجهة التعريف به ، لأنني لا أستطيع تصوره شاعراً عظيماً خارج اللغة الروسية بتفردها ، وعمقه ،

وإيحائهـا الخاص ، إضافة الى أن فوزنيسنسكي يمارس الرسم ، ويوسع قاموس اللغـة بالخروج عليه ، ولا ينسى كونه مهندساً معمارياً ! وكل هـذه الروافد نجدها بين دفتي" كتاب شعري " ومن تجاربه الأخيرة ــ كما أشار يفتوشنكو ــ محاولته نقل ايقاع الرقص الشعبي الروسي الى قصيدته ، كما يحاول نص حركة الجاز الإيقاعية شعرياً ، وقد ذكر مرة" إنه « يكتب بقدميه » وأن « المغامرة أثمن ما يمكن أن يكون في الشاعر » •

❋ في بداياته قال : إن القضية ليست في الشكل ، هـذا لم يمنعه من أن يكون أكثر الشعراء السوفييت « غموضاً » وتجريباً ، وهذا ما يجعله ، أيضاً ، أحد شواغل النقد السوفييتي المعاصر قبولاً" ورفضاً •



الزنـوج يغنـون

نحن ــ تمتمات" هوميروسية
وعيون" مفجوعة
نلوى كالدخان صعوداً ــ نحـن
أنتم ــ بيض" كالبرادات ، كالشاشِ الصحي الأبيض"
دون حيـاةٍ أنتم ••
كالمـوتى أنتم ••
عم" نغني لكـم يا محترمون"
ويا ســادة ؟

عن أيديكم ، ذاك الشمع اليشبه جيراً أبيض
مطفأ
عن أيديكم كيف انطبعت فوق ظهورٍ حزنى
عن نسوتنا الحزانى ، كيف احترقن بعار —
صار — صار !
« واخ — واخ ! »

* * *

ننتهك
كالفرس الناحل نضمر
نتسول سعر الشاي ، وفي الحلباتِ
وفي الأسواقِ
نحمل في أعيننا العتمة
لكن ..
حين تنام الليل يشع الضوء من الأكتاف
كالنجم يشع على الشباك
فينا ،
فيمن صارع
فيمن لاكم
كالشبوط بجوف البركةِ ،
كالرادار الأسودِ

يُعكس فينا مدار النجم .
أبهةً يُعكس ، حزناً
« مدار الدب » و « مارس » فينا .

* * *

نحن زنوجٌ ــ نحن شعراءٌ
فينا يرقص هذا الكونُ
نرقدُ .. نرقدُ كالأكياس
ملأى بالنجم وبالأسطوره ..

* * *

عندما نضربُ بالأقدام
ترفس السماء .
لأن تحت هذه الجزم
يضج كوننا العلوي .

موت بازوليني

لقد أغرقوا بازوليني بالكلور المميت
كما أغرقوا ، من قبل ، لوركا .

هناك علامةٌ واحدةٌ

تلك التي تأكيدها لم يزل صحيحاً :
المقتولون ــ الشعراء .
القاتلون ــ الفاشــية .
إلا أن الحضارة الشعرية
لم تزل تعيش في المخيمات

لكنْ .. إذ لم يقتلوا الشعراء
هذا يعني أنْ لا أحداً يقتلون .

* * *

الإنسحابــات (١)

مريضٌ أنا . أعيش قرب البحر
ما من « أمريكا » . يا للسخرية !
أعيش سعيداً ، أســيراً
بالإنسحابات الوقحة ،
إلا أن « موزا » (٢) تحرك لي الشاي
تساعد وتعوق
تنتظر عضو هيئة التحرير(٣) كوسولابوف ...

---

(١) القصيدة ، في الأصل ، بلا عنوان . « م »
(٢) ربة الإلهــام . « م »
(٣) ناقد سوفييتي معروف ، عضو هيئة تحرير أكثر من مجلة ادبية .

مُلطخاً الشاطىء بالبقع ،
بحري يتراجعُ
يعري قمصه ،
وعشب المـاء ،
والرمل ،
وبعدها يعــود للشاطىء
يغلي كمدحلةِ الإسفلت !

❋ ❋ ❋

ســتريتيز

بهبلٍ ..
تتعرى في الوصلة راقصةٌ
أنـا أبكي ؟ ..
أم أن عيون البراجكتور عياي ؟
وشاحٌ ينتزعُ
شـال ينتزعُ
ينتزعُ الزخرف
تنتزع كما القشر عن الليمونُ .
الحـزنُ غريبٌ في العينين ،
غريبٌ كالشوق بعين الطيرُ .

هذا الرقص يسمى « ستربتيز » .
رقص مرعب .
صلعات .. تصفير في البار ،
وعيون المخمورين احمرت كالعلقات .
هذا الأشقر يبدو كالمضروب بمخ البيض ،

يتبعها بالرأس الشبه مطرقة آلية .

وذاك وحيد كالبقه ،
مصاب بالسكتة والرعب .
والساكسيمون يعوي « بسفر الرؤيا » (١)
ألعن مقياسك يا دنيا
ألعن اشراقك ، يا مارس ، فوق الجسر
ألعن مبهوراً
هيماناً
فالمرأة كالمطر ــ الندف

ترقص تحت الجاز .

« هل أنت أمريكا ؟ » ــ أسألها كالأبله .
جالسة
لا تنطق ، وتلف السيجاره .

---

(١) من الكتب الكنائسية المسيحية التي تتحدث عن نهاية العالم . «المترجم»

والولد اليافع يصرخ : آخر ، غريب اللكنة يا ...
أحجز لي مارتيني و « الأبسنت » [1] .

* * *

الذكرى

الذكرى ـ إنها ذئاب في برية
تركض ، ترسل النظرات ـ
كالسباحين في سباقٍ مجنونٍ
عندما يلتفتون الى الخلف !

* * *

حلم

والتقينا مرةً أخرى
وشالتنا النواقل .
لقد تحابينا طويلاً . إلا أنك لم تتعرفي عليَّ !
طالما اصطحبتِني الى البيت
أحببتِ

(١) من مظاهر الإحتجاج في دول الغرب ، وتتلخص في الابتعاد عن المشاركة في الانتخابات ، وحضور الاجتماعات العامة .. الخ . « م » .

وأعطيتِ الحبَّ •
لقـد عشنا معـاً زمناً
ولكنكِ لم تعرفيني •

❋ ❋ ❋

٩٠ ٪

في الجسم البشري الحي ٩٠٪ ماء
كما في « باغانيني » ، لا ريب ،
٩٠٪ حب •
حتى لو أن الحشد ـ وكاستثناء ـ داسكَ ،
فإن في الغـاية البشرية ٩٠٪ خـير •
٩٠٪ موسـيقا ،
حتى لو كانت مصيبة ،
هكذا فيَّ ،
وبغض النظر عن الأوساخ ٩٠٪ أنت

❋ ❋ ❋

●

أنـا ــ عائله
فيَّ كما في الطيف

● القصـيدة ، في الأصـل ، بلا عنوان •

تعيش سبع « أنا »
سبع « أنا » بغيضة* كسبعة وحوش*
والأزرق القاتم بينهن
ينفخ في المزمار !
لقد حلمت ذات صيف
بأنني ــ الثامن* .

لا تغب

لا تغب لألف عــام ،
لا تغب حتى ولو لنصف ساعة . .
ستعود ، أنت ، بعد ألف عــام
ولا تزال في اشتعال شمعتك .

لا تغب غضباً أو فجــأة* .

سيغيب الجميع .
أنت الوحيد لن تكون من عدادهم .
ولتكن من بينهم استثناء ،
لا تغب .

ولن تغيب فينا ساعاتنا النجمية

ستظل ، الى الأبد ، هناك حيث تحملنا الطـائرة وحيدين
نحلـق ،
نحلـق ،
ونظل نحلـق ،
مربوطين بحزامٍ واحـدٍ ـ
وخارج الزمن
وأنت تغفو على كتفي
وكالنـار ،
تشع ـ خفيفاً ـ راحة يدك ، راحة يدك ...

لا تغب من حيـاتي
لا تغب فجـأة أو غضباً .

هناك آلاف المصابيح
وفي كلِ مصباحٍ آلاف الشموع
إلا أنني بحاجةٍ لشمعتك أنت .

لا تغب عنا أيهـا النقـاء
لا تغب حتى ولو اقتربت النهـاية
لأنني لن أسمح لك بالغياب حتى لو غبت أنا ،
ورغم كل شـيء
لا تغب .

● قريـة في براتسك .

البيوت الجصية ، ذات الطراز الواحد ، في قرى البنائين ، تبنى هكذا : من اليسار ــ جدار" من المحـار ، من اليمين ــ حاجز" من القش ، والفراغ الذي بينهما يردم بالخَبَثِ وبقايا البنـاء ..

البعض يبني قصائده هكذا :

من اليسار ــ جـدار" من حروف التاج ، من اليمين ــ قوافٍ ، أمـا ما بينهما ــ فالله أعـلم بما سيردم !

إنهم بذلك يتناسون ، أن الرائع في مزايا فـن العمارة ــ هو الرخص ، أما النمطية فليست ، ولا بأي حـالٍ من الأحوال ، ميزة إيجابية في الشعر .

❋ ❋ ❋

● من الطـائرة .

الغيمة الصغيرة تبدو من الأعلى كقبة المظلة ، عندما يتساقط منها المطر . حسب القانون المنظوري ، الخطوط المطرية ستضيق من الأسفل ، تماماً كحبال المظلة المشعة ، هذا الوهم تؤكده القرية الصغيرة التي تترنح تحتها .

❋ ❋ ❋

● ● ●

ما المهم عندي في الشعر ؟ إنه النظر في نفس الإنسان ، في" ، في « داخل » الوعي . لأن القضية ليست في الشكل .

الشكل يجب أن يكون واضحاً ، قلقاً بدون حدود ، مفعماً معنىً عالياً كالسماء التي لا يحدد فيها وجود الطائرة غير الرادار .

* * *

● نحو نهر ينسيه

في الصيف يعمل سفاناً ، وفي الشتاء مطارد كلاب ، إنه دون ــ جوان لا يضاهى . كان يقوم بتنظيف صدارته ويحدث ، عن تلك المعلمة الشابة التي أخذها معه الى الشمال .

« وداهمتنا عاصفة" ثلجية" . مفهوم ؟ والعاصفة الثلجية تعني أن تندس في كيس النوم .. تدفن نفسك فيه ، وتنتظر . والكيس كان واحداً لنا الاثنين . مفهوم ؟ وهكذا ، ثلاث ليالٍ ونحن ننتظر ... » .

القهقهة غطت كلماته .

ونحن ــ أواه ، كم نفهم مدا تعني هذه الـ « ننتظر » ... أما هو فقد أخذ يتلفت مدهوشاً :

« ماذا حل بكم ؟ لقد سقطنا من السفينة ؟ لم أمسسها ، لأننا وقعنا في مصيبةٍ » . ويستمر طويلاً ، يشتم بفظاظةٍ ، وبعد ذلك يسرع الى السطح ، يستمع الى القمر .

ما هذا إلا لشعر !

* * *

● ● ●

فن العمارة ـ إنه حديث مع الآتين .

قصر الكرملين الجديد يدهش ، لأنه تصاهر مع الأبراج بشبابه ، وتباينه ، بالرذاذ العمودي المتساقط على الزجاج والدعائم ، إنه رمزي .

أفضل التقاليد ـ التجديد :

مايكوفسكي مع حديثينا أقرب الى بوشكين من مئات الذين يتأتئون بـ « اليامب » [1] . بيكاسو يكمل « تيتسان » و « ربلوف » .

أظن ، أن من الواجب علينا أن نفحص كل فنان بالضوء الثاقب لهذا البناء ، تماماً ، كما يفحص بجهاز رونتجن .

واللوحات ؟ هنا ، لا تستطيع تعليق « لاكتيونوف »[2] و « باجتات »[3] التجار ، والقصائد ؟ ولكن .. هل بإمكان كل القصائد الدوي بين هذه التشكيلات الألمنيومية الصارمة ؟



(1) من أوزان الشعر الروسي التقليدية . «م»

(2) « فنان » روسي مبتذل . «م»

(3) لوحات خشبية مخرمة، رخيصة . يعلقها التجار في بيوتهم كزينة.«م»

(4) كاتب مسرحي وممثل ، ايطالي الهوية ولد ١٩٠٠ ، من مسرحياته : « ولادة في منزل السيد كوبيلو »١٩٣١ . « هذه الأشباح » . « الاسطوانة » ١٩٦٦ وغيرها . « م »

● إدوار دي فيليبو

كان وجهــه يشبه أبنية بدايات عصر النهضة الشامخة ، والمتحللة بتأثير الهــواء . عندما كنا نتحدث عــن مسرح « سوفريمينيك » ، عن همنغواي وبازوليني انزلقت ، وفجــاءة ، على شفتيه الفظتين ــ وكأنما قدا من طَفٍ ــ ابتسامة غريبــة الإحتشام .

ــ كان من المفروض أن أعــود أدراجي ، لأنني مرتبطٌ بجولاتٍ فنيةٍ . لكنني أريد أن ألتقي عيد أول أيــار في موسكو .

ابتسمت له . كانت ابتسامت لا توصف .

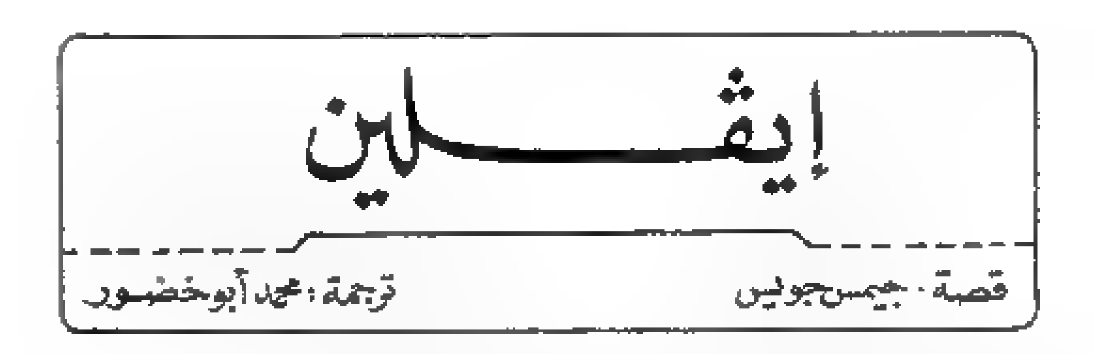
وقتها كنا في مرسم أحــد الفنانين الموسكوفيين ، حيث كانت تطل علينا من على الجدران ، صور مخطوطات « نوفوغورد » القــرن الحادي عشر ، والتي كانت منسجمة ، وبصورةٍ غريبةٍ ، مع أثاث الغرفة الحديث ، وأصوات العجلات خلف النافــذة .

خرجت الى الشرفة . لمدينة نامت . وفي البيت المقابل كانت النوافــذ مطفئة . ضوء جوبيتر القــوي ، المسرب خلل أبواب الشرفــة كان يضربني في ظهــري .

ظلي الكبير ، والممتد بمغــالاة ، كان يرقد على جدار البيت المقــابل ، كما لو أنه شاشة عرض ، يغطي ويوحــد معه عشرات النوافذ وقد تحكمت فيها ، وخلف حواجزها وفتحاتها الأقــدار .

الناس عاشوا • ناموا • أحنوا رؤوسهم ليتعانقوا ، فكروا بأشياء ما تخصهم • عند البعض كانت النوافذ مفتوحة • الظل زحف إليها كرائحة التبغ الليلية والليلك • كنت أرقب باهتمام وقلق هذا الكائن الضبابي الهائل ، المنفصل عني ، والذي وقعت تحت ملكوته الأشعث مئات المصائر •

« والفن أليس هو كذلك ، أم لا ؟ ــ فكرت ــ إنه ، أيضاً ، يوحد الناس » في الأسفل ، كانت موسكو ببحر • كانت تتنفس وهي تتوارى في الضباب •



جلست على النافذة تراقب المساء وهو يغزو الطريق • كأن رأسها منحنياً على ستائر النافذة ورائحة القماش المترب تملأ منخريها •

كانت تعبـــة •

مر عدد قليل من الناس • ومر الرجل القاطن في آخر منزل وهو في طريق عودته الى البيت • انها تسمع وقع أقدامه وهي تصفع الرصيف الاسمنتي ومن ثم وهي تقرع الممر الضيق أمام المنزل الأحمر الجديد •

هذا البيت التي اعتادت وهي طفلة أن تلعب فيه مع أطفل الناس الآخرين• ثم جـاء رجل من بلفاست وابتاع الأرض وبنى عليها بيوتاً سقوفها كسقوف بيتها ، أو سقوف بيوت الجيران ، سقوف صغيرة سمراء اللون • كانت البيوت الجديدة لامعة الحجارة مشرقة السقوف •

لقد اعتاد الأطفال أن يلعبوا في تلك الأرض سوية ، أولاد ريفز ، واترز ، دونز ، والصغير كوف كان يحبو • وكانت واخوتها وشقيقاتها يلعبون ، غـير

أن أخاها ارنست لم يكن يلعب معهم قط لأنه كان كبيراً • واعتاد والدها مراراً أن يطردهم من ساحة اللعب بعصاه السوداء الشائكة ، ولكن الصغير كيوغ اعتاد أن يحذرهم صارخاً عندما يرى والدها قادماً • ويبدو لها الآن أنهم ربما كانوا أكثر سعادة ، ذلك أن والدها لم يكن سيئاً جداً حينذاك ، اضافة الى أن أمها كانت على قيد الحياة • لقد مضى زمن طويل على تلك الأحداث وها هي ذي واخوتها وشقيقاتها قد كبروا وماتت أمها • تيزي دون ماتت أيضاً ، وعائلة و ترز عادت الى انكلترا • كل شيء تبدل • وهي الآن تنوي الرحيل كالآخرين ، تنوي مغادرة منزلها •

المنزل ! وتطلعت حولها في الغرفة ، ومسحت بنظرها كل أشيائها المألوفة التي طالها الغبار خلال أسبوع وتبدو الان وكأنها مهملة منذ سنين عديدة • وتعجبت من أين يأتي كل هذا الغبار ومن أية بقعة من الأرض • ومن المحتمل أنها لن ترى أبداً هذه الأغراض المألوفة والتي ما كانت تحلم بمفارقتها • وعلى الرغم من مرور تلك السنوات الطويلة فانها لم تعثر على اسم الكاهن الذي تتدلى صورته الصفراء فوق الأرغن المكسور بجانب الادعية المطبوعة والملونة ارضاء للقديسة مرغريت ماري آلاكوكيو •

لقد كان زميل مدرسة لوالدها • وعندما كان والدها يري الصورة للزائر اعتاد أن يمر من أمامها وهو يقول بلا مبالاة :

ـ انه في ملبورن الآن •

لقد صممت على المضي بعيداً • أن تغادر منزلها •

هـل ذلك القـرار حكيم ؟ لقـد حاولت أن تزن كل جانب من هـذا السؤال • انهـا في بيتها ، وبأية حال تجـد الملجأ والطعام ، كما انها تجـد بجانبها كل أولئك الذين عرفتهم طوال حياتها • من الطبيعي أنها بذلت جهـداً كبيراً سواء في البيت أو في العمل • وما عساهم يقولون عنها في المخازن عندما يكتشفون أنها فرت مع رجل ؟ هل يقولون أنها حمقاء ، ربما ، وسيملىء مكانها عبر الاعلانات • وسوف تكون الآنسة غافان سعيدة • فقد كانت دائماً تضع حاجزاً بينهما وخاصة عندما كان يوجد أناس يستمعون لحديثهما •

ــ آنسة هـل ألا ترين هـؤلاء السيدات المنتظرات ؟

ــ كـوني نشيطة ، آنسة ، هـل ، رجـاء •

انها لن تذرف دموعاً كثيرة بسبب فراقها للمخزن • ولكنها في منزلهـا الجديد وفي بلد بعيد غير معروفة فيه فانها لن تكون كما كانت • وعندئذ فانها سوف تتزوج • هي ايفلين • وسوف يعاملها الناس بعدئذٍ باحترام • لـن تعامل كما عوملت أمها • ولو أنهـا الآن بلغت التاسعة عشرة من عمرها • انها تشعر أحياناً أنها في خطر بسبب عنف والدها • وعرفت أن هذا الخوف هـو سبب بلبلتها ، عندما كانت واخوتها أطفالاً صغاراً لم يكن أبوها متيماً بهـا كما كان عادة مع شقيقيها هاري وأرنست • لأنها كانت فتاة • ولكنه في المـدة الأخيرة بدأ يهددها ويقول لها أن ما يفعله لها هو من أجل أمها المتوفاة • والآن فإنه لا يوجد أي انسان يحميها • فلقد توفي أرنست ، وهاري الذي كان يشتغل بزخرفة الكنيسة دائماً وبشكل تقريبي متغيب في مكان ما في البـلد • أضف

الى ذلك المشاحات من أجـل النقود في ليالي السبت ، تلك المشاحنات التي ترهقها بصورة لا تطـاق .

انها تقـدم دائماً أجورها كاملة (سبع شلنات) وهاري يرسل ما يقـدر ولكن المشكلة كانت مشكلة تحصيل أي مبلـغ من النقود من والدها الذي كان يقول انها تصرف النقود ، وأنها بلا دماغ وأنه لن يعطيها ما يحصله بصعوبة ليرمى في الطرقات ، ويقول أكثر من ذلك ، فقـد اعتاد أن يكون سيئاً ليـلة السبت . ولكنه في النهاية يعطيها النقود ويسألها عما اذا كانت تنوي شـراء غـداء يوم الأحـد .

وكانت تنطلق مندفعة بأقصى ما تستطيع من السرعة من أجل التسوق . قابضة بشدة على كيسها الجلدي الأسود وهي تشق طريقها وسط الزحـام وتعود الى المنزل في وقت متأخر وهي تنوء بحمل مشترياتها ، انها تعمل بجهد كبـير من أجل الابقاء على البيت متماسكاً ومن أجل أن ترى الطفلين الصغيرين اللذين تركا بعهدتهـا وهما يذهبان الى المدرسة بانتظـام وينالان وجباتهما بانتظام . لقـد كان عملاً شاقاً ، حياة شاقة . ولكنها الآن وهي على وشـك الرحيل لم تعد تشعر بأنها حيـاة غير مرغوب فيها البتة .

انها توشك أن تبدأ حياة جديدة مع فرنك . وهو رجل بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . لطيف وشهم وصادق . وقد قررت الفرار معـه على السفينة الراحلة ليلاً لتكون زوجته وتعيش معه في بوينس آيرس حيث بيته هناك بانتظارها . انها تتذكر جيداً لقاءها معـه للمرة الاولى ، كان مستأجراً في بيت على الشارع الرئيسي وكانت تتردد على ساكني ذلك البيت . يبـدو

الأمر الآن وكأنه حدث منذ أسابيع قليلة . كان واقفا على الباب الرئيسي وقبعته مرفوعة الى الخلف وشعره تهدل على جبينه الأسمر حينذاك تعارف ، وتعود أن يراها خارج المخازن كل مساء فيرافقها الى منزلها . ومرة ذهبت معه الى المسرح لمشاهدة « الفتاة البوهيمية » وشعرت بالزهو لأنها تجلس معه في مكان غير عادي . كان مغرماً بالموسيقى وقد غنى لها .

وعرف الناس أنهما يحبان أحدهما الآخر . وعندما غنى عن الفتاة التي تحب بحاراً شعرت بارتباك لذيذ في بادىء الأمر .

كان شيئاً مثيراً أن يكون لها صديق ، ثم بدأت تميل اليه ، ثم أخذ يحكى لها بعض الحكايا عن الأقطار البعيدة وكيف بدأ حياته كطفل يعمل بأجرة ليرة واحدة في الشهر على ظهر سفينة تسافر الى كندا . وردد أمامها اسم السفن ، وحكى لها عن جميع الأعمال التي عمل بها في تلك السفن ، وكيف مر من مضيق ماجلان . وكانت لديه قصص مخيفة عن الأناس الذين شاهدهم . وحكى لها عن مرضه في بونيس آيرس وكيف جاء في اجازة الى وطنه الأم . ولقد عرف والدها بما بينهما فحرّم عليها محادثته وقال لها ذات مرة :

« أنا أعرف هؤلاء الصبية . البحارة » .

وتشاجر مع فرانك ولكنها استمرت في مقابلته سراً .

خيم المساء على المنطقة . في حجرها رسالتان احداهما لهاري والثانية لوالدها . كان ايرنست أخاها الأكبر ولكنها تحب هاري أيضا . لقد لاحظت

في الفترة الأخيرة أن والدها بدأ يهـرم وأنه سوف يفتقدها . وكان عليه أن يكون لطيفا جـداًمعها . وقد حدث هذا فعلاً ولكن ليس قبل مدة طويلة . وعندما مرضت يوماً قرأ لهـا قصة عن الاشباح وحمّر لها بعض الخبز عـلى النار ، ومرة قبل وفاة والدتهم قاموا بنزهة الى (تل هون) ومن أجل اضحاكهم كان والدهـا يعتمر قبعـة أمهم .

كان الوقت يمر سريعاً وهي جالسة على النافذة وقد أمالت رأسها على الستائر لتشم رائحة القماش المترب فسمعت صوت أرغن في الطريق . انهـا تعرف ذلك النغم . عجيب أن تسمع هـذا النغم في هـذا المساء بالذات . هـذا النغم أخذ يذكرها بالعهد الذي قطعته لأمها بأن تحمـل ما في امكانها لتحفظ للبيت تماسكه . وتذكرت الليلة الأخيرة من مرض أمها . كانت الغرفة مظلمة وفي الجانب الثاني من الردهة عندما سمعت لحناً ايطالياً حزيناً . وأعطوا العازف على الأرغن ستة بنسات من أجـل أن يكف عن العزف والابتعـاد . وتذكرت والدها عندما عاد ثملاً ودخل الى غرفة أمها المريضة وهـو يقـول :

« الايطاليون الملعونون . لقد عـادوا الى هنـا » .

وغرقت في بحر من التفكير وصورة أمها ، ذلك الطيف المسكين الجاثم في صميمها . صورة مليئـة بالتضحيات العادية التي ملأت حيـاة أمهـا .. وتذكرت صوت أمها الذي كان يلحّ عليهـا بجنون .

وقفت بدافع مفاجيء من الخوف . هـل تهرب ؟ يجب أن تهـرب . سينقذها فرانك . وربما سيمنحها حيـاة مليئة بالحب . فلماذا كتب عليهـا الشقاء ؟ انها تملك الحـق بالسعادة . سيأخذها فرانك بين ذراعيه ، سيطويها

بين ذراعيه وسوف ينقذها . وقفت بين الجموع المحتشدة في محطة (نورث هول) أمسك بيدها ، وأدركت أنه يتحدث اليها حول سفرهما . كانت المحطة ملأى بالجنود الذين يحملون حقائبهم المعتمة ، ومن خـلال أبواب السمية استطاعت أن تلمح صاري السفينة السوداء الراسية قرب جدار الميناء بنوافذها الصغيرة والمضيئة . لم تجب بشيء وشعرب أن خديها شحبان وباردان وفي حيرة يائسة صلت لله كي يهديها ويأخذ بيدها الى ما يجب أن تفعل .

وبعد قليل صفـّرت السفينة صفرة طويلة كنواح في الضباب . وأخذت تراودها بعض الأفكار . إن هي ذهبت فستكون غـداً في البحر مـع فرانك متوجهة الى بيونس ايرس لأنه قطع تذكرة لهما . أيمكن أن تنسحب بعـد كل الذي عمله من أجلها ؟ وشعرت بالغثيان وهي تحرك شفتيها بصلاة حارة .

وكأن ناقوساً بدأ يرن في قلبها حين أحست به ممسكاً بيديها : تعالي ! كل بحور الدنيا ماجت حول عنقها . كان يسحبها الى تلك البحار . لسوف يغرقهـا . وأمسكت بيديها وبكل ما فيهما من قوة بسور حديدي .

ـ« تعـالي ! »

لا . لا . انـه المستحيل . وأمسكت بسور السياج الحديدي بجنون وهي تطلق صرخة ألم واضحة .

ـ ايفلين ! ايفلين !

وأمسك بها ودعاها للحاق به .. وصرخوا به أن يصعد . استمر يناديها ولكنها واجهته بوجه شاحب ، جامد ، كحيوان مغلوب على أمره ، وعيناهـا لا تعبران عن حب له ، أو وداع ، أو حتى معرفـة .

الأرملة

• قصة : أرفيند جوكيل
• ترجمة : صالح سلمان

«ارفيند جوكيل » واحد من رواد القصة الحديثة الصغيرة المارتاوية (١) ظل يكتب لمدة من الزمن تتجاوز العقد حيث نشر اثناء هده الفترة الزمنية اثناعشرة مجموعة من قصصه القصيرة . وهو كاتب واقعي له قدرة على وصف الظلال الدقيقة للوجدان . وبحكم وظيفته كعالم نباتي فقد درس جوكيل الصحافة التقنية في جامعة وسكنس في الولايات المتحدة الامريكية . انه يمتلك ايمانا كبيرا بالقصة القصيرة ويسيطر على عالم كبير من القراء .

تماما كشجرة هرمة تطلع احيانا الجديد من الأوراق الغضة ، كان عقل (إيرواني) المخدر قد بدأ يصحو من ذهوله . وكان يتضح لها ادراك بطيء هو أن من الخطأ أن تمنح نفسها للندب طيلة الوقت، وأن تطوف في وضع جسماني غير مقبول . ليس هناك من فائدة في نكران حقيقة أن الجراح التي تركتها مأساتها الجليلة سوف لن تشفى أبداً بشكل تام . لقد تحولت أحلامها الفتية الى حطام . غير أن عقلها الذي صحا مؤخرا أخذ يتحدى حكمة الحياة بحالة متواصلة من الاستسلام . هل كان من الضروري أن ترتدي ثياب اللامبالاة والحزن السوداء طيلة الوقت ؟ ما الذي سيحققه ذلك ؟ لقد أراد جناحاها الجريحان أن يطيرا من جديد .

---

(١) منسوبة الى الشعب الهندي الذي يسكن في الركن الغربي واقليم بومباي .

ما بدأت تراه إيرواتي مؤخرا فقط كانت قد تحققت منه عمتها منذ زمن طويل . لقد تيتمت ايرواتي في سن مبكرة ومنذئذ وعمتها تحاول أن تعوض فقدانها لحب والديها . كان ذلك منذ سنتين فقط عندما بدأت إيرواتي وظيفتها كطبيبة وكانت حقاً على طريق النجاح خلال تلك الفترة . فعندما كانت في الكلية قدمت إيرواتي قلبها هدية لـ « اڤيناش » زميل الدراسة . كان افيناش ينحدر من عائلة فقيرة لكنه قرر أن يصبح طبيباً . وبسبب تلك الغاية عرض نفسه لبعض الديون .

تعاهد الاثنان على الزواج بعد انهاء الدراسة . ورغم انه لم يقدم الفتاة لعائلته ، فان اڤيناش لم يكن يتوقع اية معارضة جدية على الزواج . لكن عندما جاءت المعارضة فقد كانت من جهة غير متوقعة مطلقاً . من سلطة لا يمكن ان يحرز نصر ضدها . كان اڤيناش يمضي سنته الأخيرة في الكلية عندما حدثت المأساة . ان حادثاً أوقف جسده الفتي الى الابد .

بعد موت اڤيناش عاشت ايرواتي بالجسد فقط أما روحها فقد تناثرت إرباً . لقد كان جزء حيوي من الفتاة قد تناثر رمادا على المحرقة الجنائزية لزوج المستقبل . لم تكن تقبل احاسيسها المتصعقة بعد ذلك اية مثيرات . عاشت مستقلة ومنفصلة عن الآخرين كارملة تؤدي واجباتها فقط . وقد أصبح هذا مصدراً دائماً للحزن بالنسبة الى عمتها العجوز . فهي لم تطر ذلك بالموافقة . وعمتها نفسها كانت قد ترملت عندما كانت فتية جداً ولكنها تحملت ذلك بشجاعة طيلة هذه السنوات !

لم تكن ايرواتي قد تزوجت من اڤيناش ! انها فتية ينتظرها مستقبل باهر بذراعين مرحبتين . كانت عمتها تتطلع بأمل الى ذلك اليوم الذي ستتخلى فيه

ابنة أخيها عن حياتها كراهية وتبدأ في حب الحياة كما يجب أن يفعل الناشئة في الواقع .

ربما استجابة لصلوات السيدة العجوز ، أو بسبب الزمن الشافي أصبحت أيرواتي مؤخرا تذرف في أغلب الأحيان دموعاً أقل مما كانت تفعل في الماضي . إن هذا لا يعني أنها نسيت أفيناش . فقد قابلته تحت مظلية(٢) قبل الحادث بيوم واحد فقط . وكسائر العشاق تحدثا وخططا لمستقبلهما . كانت تحمل ضمن طيات ثوبها شذى العطر الذي صبه أفيناش بادىء عليها في مناسبة سابقة . وقتها ضمها بذراعيه مستنشقاً العطر مرة بعد مرة . ثم افترقا بعد ذلك على أن يلتقيا في اليوم التالي . ان ذكرى ذلك اليوم تملأ الآن إيرواتي بحماسة مفعمة بالنشاط كما لو كان الغد الذي ستقابل فيه عشيقها مرة ثانية مايزال آتيا .

وفي أوقات أخرى كانت تحس أن ذلك الزمن سافر الى مسافة بعيدة بعد الحادث المأسوي . انها ستفقد احتكاكها بالماضي وستحدق في صورة أفيناش بدون أية عاطفة ايجابية . لقد أرعبتها حالة عقلها الغريبة واللامبالية . فهي لذلك سوف تزج نفسها في العمل على نحو أعمق .

ان مهنتها ومتطلبات المجتمع اذاً لا تسمح لها بالبقاء في تلك الحالة مدة طويلة . فقد أجبرت على الإهتمام بالحياة عندما قدم لها مريض معترف بالجميل سلة من الفاكهة أو تطلبت حالتها هذه رفاهية مادية معينة لتناسب مركزها بسبب الازدياد المستمر لزبائنها – مثلاً طقم شاي جديد . فمنزلها الحالي بدا صغيراً جداً بالنسبة الى حاجياتها في ذلك الحين . وكانت عمتها تعترض بقوة

---

(٢) المظلية ، المظلية نوع من النبات كبير كالشجر (المورد) .

على تنقلها بالجزكشة(٣) وخاصة في الدعوات الليلية . كان يجب أن نشتري سيارة في الحال وكان من الممكن ان نفعل ذلك خلال سنوات قليلة .

غير أن ايرواتي كانت تشعر بالإجرام كلما حاولت أن تهتم بالحياة إهتماما مفعماً بالنشاط . هل نسيت اثيناش ؟ هل اصبحت خائنة لذكراه ؟ هل هي ذات عقل متقلب ؟ هل كان من الخطأ ان تهتم بالحياة وقد قضى نحبه ؟ كانت ايرواتي تصبح سيئة الطبع ، حتى تجاه زملائها ، كلما هاجمتها هذه الأفكار وكانت تستشير عمتها حين لا يمكنها أن تتجنب الدعوة الاجتماعية .

« عمتي ، أتظنين انه يجب ان اقوم بوظيفة أو واجب هـذا المساء ؟ » وتسرع عمتها لتؤكد لها : « لماذا ، بالطبع أيتها الطفلة . لماذا يجب أن تفكري بأية شكوك سخيفة ؟ في الواقع سيكون من الخطأ إن لم تذهبي . ويجب عليك أن ترتدي ثوباً افضل . فهذا قد لا يلائم المناسبة . »

لقد طمأنتها كلمات عمتها المشجعة فاستبدلت ثوبها بآخر لأجل المناسبة الخاصة . وكانت ذات مرة خارج البيت فلم تجد متسعاً من الوقت لتكرم وفادة مزيد من الشكوك . إن حديثاً قصيراً مع امرأة كانت قد ولدتها منذ وقت مضى وحديثاً مع زميل لها شغلاها فعادت الى المنزل والفرحة تغمر قلبها . غير أن شكاً حديث العهد طفق بها عندما عادت الى غرفتها ذات مرة . وفطنت ذات يوم على نحو مفاجيء ان من الحماقة أن تحيا حياة محزنة .

« يجب أن يذكر اثيناش بابتسامة وليس بدمعة . » قالت لنفسها . إن نفحة من العطر المألوف فاجات ذاكرة إيرواتي بعنف عندما فتحت حقيبة ملابسها

---

(٣) الجزكشة : كلمة يابانية تعني عربة صغيرة بدولابين تتسع لشخص واحد عادة ويجرها رجل واحد ــ تستعمل بكثرة في اليابان . (المورد)

فدست كفها بين كومة الملابس واخرجت قارورة من الجون(٤) .

كان أفيناش مغرماً جداً بالعطور ، لكنه لم يتمكن من شراء رزمة من عيدان البخور ولا مجموعة من الازهار . ذلك هو السبب الذي جعلها تقدم اليه زجاجة من الجون . لقد أفرغ محتويات القارورة كلها على ثوبها فكان العبير الدائم لهذا العطر بالذات الذي صبه بتوق ما بعدمتوق فيذلك النهار من لقائهما الأخير . وضعت القارورة الفارغة في حقيبة يدها بطريقة غير واعية والتي تحولت بعد موت أفيناش الى ممتلك نفيس ، فحفظتها ايرواتي تحت طيات الملابس برفق وعناية . حملت ايرواتي بحنان القارورة الفارغة بيدها ثانية وقد أعادتها الذاكرة الى ذراعي عشيقها الميت فاطبقت عينيها وابتسمت بارتياح . شعرت بالبهجة فنهضت فجأة لتعيد القارورة الى طيات الثوب وتستبدل ثوبها بآخر جديد . التقطت حقيبة يدها وغادرت البيت وهي تصرخ : « عمتي إنني ذاهبة » .

كان قلب ايرواتي التي خطت الى داخل الحزكشة خلياً وسعيداً جداً . فمن واجبها أن تلبي دعوات مهنية قليلة ولكنها قررت أن تفعل ذلك فيما بعد . لم تشعر منذ وفاة أفيناش مرة على الأقل بمثل ما تحس به اليوم من أمل وفرح يغمران قلبها . فقد شاهدت انعكاس مزاجها السعيد في الإنسانية التي تنشط من حولها .

ولأول مرة بعد عامين تفتح عينيها على العالم من حولها . إن صف النوافذ المعروضة للعيان بتأنق مفرط جذب اهتمامها . الشوارع النابضة بالحياة أثارتها . كما أن منظراً لعدد من النساء الحاملات أرضى عقلها المهني .

ترجلت من الجزكشة بحركة مفاجئة ولحقت بالحشد . أرادت أن تشتري

---

(٤) الجون : نوع من العطور .

كل شيء لكنها سيطرت على رغبتها بصعوبة . وقرب سوق التجارة انعطفت نحو اليسار حيث وقعت عيناها على شيء ما حولها الى تمثال . كان ذلك شكل رجل عجوز تغطي جسده المعروق كتلة من التجاعيد وختنه لحية غير مكترثة بالنمو . اما ثيابه المرقة فقد رقعت في اكثر من مكان . وبيد معروقة معوزها نبضـــة الحياة كان يحمل باقة من خضر كثيرة الأوراق ويسير بخطوات متعثرة . لقــد عرفت إرواتي الرجل . كان والد أفيناش ! وكان حماها . لم ير الرجل الصدمة والألم على وجه إيرواتي ، حتى ولو انه فعل فلم يكن ذلك يمثل اي شيء بالنسبة اليه على الإطلاق لانه لم يسبق له ان قابلها ، وحتى هي لم تكن تعرفه إلا بالنظر .

شخصت عيناها إليه وتبعتاه حتى اختفى من مجاليهما . بعد ذلك عادت الى وعيهـــا ببطء . غير أن قدميها لم يحســـا بالإستقرار على الأرض . دخلت الحانوت الأكثر قرباً ولكن من غير ان تنظر إلى الخلف مرة ثانية كما لو كانت تتوقع أن الرجل العجوز في اثرها تماماً . إن الحماسة التي انطلقت بها مـــن البيت قد تخلت عنها . غير انه كان عليها أن تقول للتاجر شيئاً ما . وهكذا قالت على نحو آلي :

« أرني بعض العطور من فضلك . »

علبة جذابة من الزجاج بصف من القارورات وضعت امامها . نظرت إليهـــا وقالت :

« أرني (جون) أريد الجون فقط » .

« آسف أيتها السيدة ، فالسوق لا يوجد فيه جون ولكن عندي عطر آخر يشابه الجون تقريباً ــ وحتى أفضل من « الجون » .

ما فهمته ان الجون ــ وهو عطر افيناش المفضل ــ مفقود من السوق . حالة من الحزن هاجمتها .

وسعياً لا رضائها أمسك البائع قارورة بعد قارورة من العطور . وفي الحال ضاع الجون من ذاكرتها تماماً في مريج من الشذى والعبير . وبالـــم صامت صرخت : « أبي ، أفيناش ، اين أنت ؟ » .

من غير رغبة ولا مقاومة اشترت ايرواتي عطـــراً من نوع آخر . إلـــى اي مكان يجب ان تذهب الآن ؟ بعد ذلك استولت عليها فكرة . لماذا كـــان يجب عليها الا تزور الرجل العجوز ؟ لم يأخذها أفيناش إلى بيته مطلقاً . كان خجلاً من فقره ولكنها كانت تعرف شقته المؤلفة من غرفتين بالنظر . لم يسبق لها ان قابلت أهله شخصياً رغم انها شاهدتهم في المستشفى حول جســـده المسجى . وفجأة أحست بدافع قوي بالذهاب إلى الرجل العجوز لتلمس قدميه والتوسل اليه كي يباركها .

ولكن عندما وصلت في الحقيقة إلى البيت الكائن في مركز مكنظ خانتهـــا شجاعتها . وبنظرة فشل طلبت إلى قائد الجزكشة ان يقفل عائداً ... وقرب باب البيت صادفت عمتها :

« اين كنت أيتها الطفلة ؟ » سألت المرأة العجوز برفق . اشاحت إرواتي بنظرها وقالت :

« أوه ، كنت أشتري بعض الأشياء للتزيين ولكني اشتريت فقط هـــذه القنينة من العطر .

لم تحاول عمتها ان تخفي دهشتها . ماذا حدث لابنة أخيها ؟ هل ارتدت افخر ملابسها وذهبت لتشتري هذا الشيء الوحيد فقط ؟ لقد تبعت إيرواتي الى غرفتها . ألقت إيرواتي نفسها على السرير مهملة زجاجة العطر التي كانت ملقاة الى جانبها . التقطتها عمتها وأفرغت محتوياتها .

« ألم تحضري زجاجة فارغة كهذه ؟ » سألت .

« نعم إنها تسمى جون . لقد أهديتها الى اثيناش » .

« ألذلك اشتريت هذه الزجاجة ؟ اوه يا إيرواتي الى اي مدى ستعيشين في عالم الذكريات ؟ » قالت عمتها وهي تعيد القارورة الى السرير .

« عمتي » قالت إيرواتي بانفعال « هذا ما افعله منذ فترة طويلة ! لقد نسيت حتى واجباتي الأخرى .. انت تعرفين اني شاهدت اليوم والده . لقد بدا عجوزاً متعباً جداً ومهموماً . عمتي ، عمتي كيف يمكن لأهل اقي ان يدبروا امرهم بعد موته ؟ اوه إنهم اهي مذ كانوا اهله . ومع ذلك يا لي من انانية حين لا افكر الا بحزني فقط ! » تدحرجت عبرات كبيرة فوق الوسادة وهي تقول هذا .

إن رجة غير مقصودة من يدها سفحت محتويات الزجاجة الجديدة فوق السرير فضاع العطر في ارجاء الغرفة على نحو خاطف . وعلى اجنحة الذاكرة عادت إيرواتي الى المستشفى حيث كان يتمدد جسد اثيناش على طاولة في احدى الغرف . وحوله شاهدت اهله يندبون ويبكون ...

اختفت رائحة العطر الجديد بعد برهة وجيزة من الزمن . وعلى اية حال لم تفكر ايرواتي الآن بأثيناش ولا بالجون . ولدى رؤية الرجل العجوز في ذلك النهار شرعت ايرواتي تستعيد ردود فعلها على موت اثيناش هل كانت خسارتها فادحة جداً في الواقع ؟ فهي تملك وظيفتها وحياة هادئة ولكن اهلـــه الفقراء المحرومين من إعالتهم الوحيدة قد أكرهوا على أن يكفكفوا دموع حزنهم حتـــى قبل أن يتحول جسده الى رماد ! وماذا فعلت من اجلهم ؟

بتأثير العادة كانت إيرواتي تولي العناية لحاجيات المرضى المختلفة ولكن عقلها

أصبح الآن مشغولاً ليلا ونهاراً بعائلة أفيناش : الأب المرهق ، الأم المربوءة(*) ، أخته وأخوه الصغيران .

واكتشفت ذات مرة بعد عودتها من إحدى الزيارات أن الجزكشة كانت تمر من قرب بيت أفيناش مصادفة من جديد تجربة . باعث قوي يدفعها لزيارة أهله . ألم تكن مشدوده إلى أفيناش على نحو روحي ؟ وهم ، ألم يكونوا بعد ذلك أهلها ؟

« توقف من فضلك يا قائد الجزكشة ! » قالت بسرعة . وبحركة توقفت الأداة . ولكنها عندما حاولت أن تترجل أمسكها الخوف ثانية وأصبحت ساقاها ثقيلتين كالرصاص . لا ، لا يمكنها أن تفعل ذلك . ماذا تمثل الآن بالنسبة إليهم ؟

التفت قائد الجزكشة بغرابة من على كتفه إلى الوراء . تراجعت هابطة فوق مقعدها ثم أطبقت عينها . وبصوت خافت طلبت إلى السائق أن يغير وجهة سيره .

كان المساء قد تأخر عندما رجعت إلى البيت منهوكة القوى تماماً . « لا » فكرت هي « لا يمكنني ثانية أن أستمر هكذا دائماً وإلى الأبد . يجب أن أبعد أهله من ذهني . فمن أنا لأتحدى قرار الله حين قضى بكل شيء ! » شعرت بحسن بعد ذلك ، حيث أن فنجاناً من اللبن الساخن المرفق باهتمام عمتها الراشح بالحب سما بروحها إلى الأعلى .

التزمت بقرارها مدة أسبوع كامل . زجت نفسها بالعمل أكثر فأكثر . ولكن تجربتها لم تنته بعد . فعندما شاهدت الرجل العجوز ثانية كانت تنتظر عند

(*) المصابة بمرض الربو .

موقف الباص بعد مؤتمر طبي ملتها ترى جزكشة . لقد كان في الباص الـــذي توقف عند الموقف . ولدى رؤيته ، كما لو كانت منجذبة الى مغناطيس ، ركبت متن الباص .

وجدت مقعدا مقابل مقعده . لقد كان بصعوبة يوازن في حضنه آلة قديمة للكتابة . كل خيط من ثيابه البالية كان يعلن من فقره بصوت مرتفع . اعترت جسدها رعشة حين لاحظت التشابة الغريب بين الرجل والابن الميت على الرغم من الوجه المتغضن . تجمعت كتلة في حنجرتهـــا ، فأصبحت يداهـــا باردتين ورطبتين .

دسّ الرجل العجوز كفا معروقة في إحدى جيوبه وأخرج قطعة نقد معدنية من فئة الأربع آنات(٦) ليعطيها الى قاطع التذاكر . نظر قاطع التذاكر الى القطعة النقدية ، قلبها راسا على عقب وهز راسه :

« إن هذه لا تكفي »

صعّد والد أفيناش نظرة الى الرجل بوجه مهموم :

« الا تكفي ؟ ولكن هذا كل ما أملك . لذلك كان علي ان اجتاز موقفين مشياً قبل آن اتمكن من ركوب الباص . »

كانت إيرواتي تراقب الموقف بقلق متزايد وقد أقلقها الفضول الرهيب للركاب الآخرين . مدست كفها داخل حقيبة يدها ولكنها تجمدت في المكان . ماذا لـــو اعتبرها الرجل العجوز إهانة !

اخذ المسافر الذي كان يشغل المقعد المجاور القطعة المعدنية النقدية من كف قاطع التذاكر . نظر اليها وقال بلهجة حبير :

(٦) آنات : ج آنة : وحدة النقد السابقة في بورمة والهند والباكستان وتساوي ١/١٦ من الروبية .

« لا شيء مخالف للمألوف في القطعة . ألق نظرة أخرى . »

بعد هذا لم يبد قاطع التذاكر أي اعتراض آخر . فأطلقت إيرواتي تنهدة ارتياح .

التفت انجار الدين إلى ولد أفيناش بابتسامة ودية .

« أليست تلك آلة كاتبة . » لم يكن هناك حرارة كبيرة في الإجابة .

« وهل ترغب في بيعها ؟ »

« لا ، لقد استعرتها لمدة أيام قليلة . »

« لأجل ولدك ؟ »

أصاب السؤال إيرواتي في تجويف معدتها ، فحبست نفسها عندما قال الرجل العجوز : « لا ، من أجلي . »

وعند موقف الباص الثاني هرع الأب المسن بسرعة . أرادت إيرواتي أن تتبعه حتى يصل الى بيته سالماً . وفجأة بدت الرحلة مملة جداً بالنسبة إليها فخرجت من الباص بعد موقف واحد . قرارها الأخير أن تنسى الماضي وتبعد عن ذهنها أفيناش وأهله انهار تحت توتر تلك الحادثة التي حدثت ذلك الأصيل . كان عليها أن تعمل شيئاً من أجل عائلة أفي . كان عليها أن تساعدهم بطريقة أو بأخرى .

بتوجيه من الحافز قاطعت عمتها ذات مرة في عملها الديني وقالت : « عمتي ، ضعي كتابك المقدس جانباً وأعطيني بعض المال . يجب ان أساعد عائلة أفي . »

رفعت المرأة العجوز عينيها باحتجاج صامت ولكنها أعطت إيرواتي دفتر شيكاتها . وعلى كل حال لم تتطور المشكلة اكثر من ذلك ، فكيف يتسنى لها أن

ترسل المال ! لقد أخبرها أفيناش أن والده عزيزالنفس ولا تصعب إثارته . وكان يضعف من آلامها عجزها عن تقديم المساعدة .

لم تكن تعلم فيما إذا كانت ستبتهج أو تحزن عندما طلب اليها أن تلزم بقضية قريبة من بيت أفيناش . كانت مريضتها الجديدة زوجة سمان وكانت تحتاج إلى زيارات متكررة . وفي الصباح المبكر من اليوم التالي عندما غادرت البيت لتمر بالمرأة تساءلت فيما اذا كانت ستلقي نظره خاطفة على اهل أفيناش . شرع حنانها يتأمل إمكانية لقاء من هذا النوع .

تشبثت إيرواتي بحقيبتها الطبية على نحو عصبي عندما اقتربت من المكان نظرت الى الشقة ذات الغرفتين في البناية القديمة عندما خطت نحو بيت السمان أخطأ السمان في تفسير سبب تحديقها مقال وهو مندفع نحوها لاستقبالها :

« لا أيتها السيدة . ليس الطريق من هناك . اتبعيني من فضلك . »
التفتت إيرواتي بمضض الى السمان وانصاعت لطلبه . وعلى سلم خشبي شديد الانحدار وصلت الى غرفة المريضة التي كانت مضاءة على نحو رديء مثلها في ذلك مثل جميع البيوت الكائنة في الأمكنة المكتظة عادة .

فحصت المريضة وقدمت التوجيهات الضرورية ونزلت . تبعها السمان حتى وصلت الى الجزكشة وبصعوبة سيطرت على رغبتها في إلقاء نظرة أخرى على الشقة ذات الغرفتين .

مرة اخر تملك أفيناش وأهله ذهنها تملكاً تاماً . وفي كل زيارة للسمان كانت تجد طرقاً مختلفة لمراقبة البيت المقابل . فقد كانت تخرج الى الشرفة في بعض الأحيان لتقرأ ميزان الحرارة . وأحياناً أخرى كانت تجلس في الحانوت من الطابق السفلي لتكتب الوصفة الطبية .

وذات مرة سمعت القرقعة الخفيفة للآلة الكاتبة . وفي الغرفة نصف المظلمة شاهدت شكلاً هرماً متيماً كان يعالج المفاتيح على نحو متعب . ومرة ايضاً شاهدت الرجل العجوز مرتدياً مئزراً فقط . لقد بدا وكأنه هيكل عظمي . هذا المنظر اثار إيرواتي على نحو عميق . ومرة أخرى تشابكت اعينهما فشحب لون ايرواتي تماماً ناسية انه سبق لهما ان تقابلا . وعن طريق الملاحظة المتواصلة المدعومة بالخيال المتوقد ذكاءً أصبحت إيرواتي قادرة في الحال على تصور الحياة داخل تلك الشقة ومن ثغرة في جدار الغرفة تمكنت من رؤية « وضع » البيت ، لقد خصصت زاوية من الغرفة الداخلية لتقوم مقام الحمّام . صوت سعال مربوء فاجأ أذنيها المرهفتين . لقد تمكنت إيرواتي من تخيل المرأة المسنة جالســـة وظهرها متكيء الى الجدار طلباً للراحة مع أن المرأة المسنة لم تخرج إلى الشرفة مطلقاً .

في إحدى المرات شاهدت ايرواتي فتاة صغيرة على الشرفة . « يجب ان تكون ماندا » فكرت إيرواتي . لقد حدثها أفيناش عن أفراد عائلته . « عنـدي أخت صغيرة » قال لها « إسمها ماندا ، ولكن يجب ان تسمى شاكونتالا . كان لها شعر طويل وافر النماء . » نعم لقد كان للفتاة شعر جميل وافر غزير النمو . ولكن كان من الواضح انه لم يلامس الزيت منذ شهور . كانت الفتاة تحك جلدة رأسها في بعض الأحيان بطريقة جنونية . « القمل ، يجب أن يكون في شعر الفتاة قمل . » فكرت إيرواتي ملياً .

حدثها أفيناش ايضاً عن أخته الأخرى : « إيرا ، أختي الأخرى تشبهك كثيراً والى حد بعيد أو يجب ان اقول كانت تشبهك كثيراً وإلى حد بعيد ! مليئة بالنشاط والشجاعة ! لكنها منذ زواجها انقلبت الى فتاة أخرى . أنت ترين ، أبي لــم يتمكن من الوفاء بشروط المهر بشكل تام ، وكان حموها دائماً يتذرع به ضدها .

فهم يطلبون إلينا بين حين وآخر تعويضاً أو شيئاً آخر . انتظري يا ايرا انتظري — عندما أصبح طبيباً سأدفع لهم كل بايه (٧) من المهر وعندئذ أطلب إليهم ان يسكتوا ... أنت تعرفين يا ايرا ان مرض أمي مالربو قد جعل البيت كله تعساً .. أخي الصغير ما كوندا ذكي جداً . ولكن أحداً ليس هنا كي يرشده يا ايرا ويسيطر عليه . انه متورط مع رفاق سيئين جداً .. الفقر يا إيرواتي هو اللعنة العظمى . »

لقد جمعت إيرواتي من جديد كل ما أخبرها به أفيناش عن عائلته وتذكرت ماذا كانت تقول لأفيناش في أغلب الأحيان : « لا تقلق يا أفي . سأساعدك كي تجابه جميع تعهداتك ومع ذلك فإن مشاكلك هي مشاكلي أيضاً . » بحياء فكرت بعد ذلك : « ذلك ما وعدت به آفي . ولكن في الحقيقة ما الذي فعلته من أجلهم ، باستثناء إغداق عاطفتي العاجزة الصامتة عليهم ! » لماذا لم تأخذ بعض الدواء لوالدته ؟ لماذا لم تشتر زجاجة من الزيت لـ — ماندا — ؟ الم يكن بامكانها ان تفي ديونهم ؟ .

وذات صباح ، عندما ترجلت من الجزكشة سمعت السمان يشتم نزلاء البيت ذي الغرفتين بصوت مرتفع . ولدى رؤيتها انتلع السمان بسرعة المزيد من فيض الشتائم . وبطريقة فظة بعض الشيء سألت السمان : « لماذا تشتمهم ؟ ما هي المشكلة ؟ » أجاب السمان مدافعاً :

« ماذا يمكنني ان أفعل لقد تركوا حساباتهم من غير تسديد مدة ثلاث سنين وما يزال الرجل العجوز يملك الوقاحة ليرسل ابنته بين حين وآخر لغرض أو سواه ... »

لقد سمعت إيرواتي ما يكفي . وبشيء من الحدة قالت للسمان :

---

(٧) البابة : وحدة نقد هندية قديمة .

« رويدك ، لا تقلق على مالك في المستقبل . دعهم يأخذون ما يريدون .أنا المسؤولة من الآن فصاعداً عن دفع حسابهم . وسأدفع ديونهم السابقة أيضاً .

فعر الرجل فمه قائلاً بوجه خجل بعض الشيء : « أعرف أيتها السيدة . إنهم فقراء جداً وقد فقدوا ابنهم الوحيد في حادث ! كان سيصبح طبيباً فيما لو بقي حياً . ولكن الى أي مدى يمكن أن ينتظر الإنسان ؟ أنت ترين أيتها السيدة . فأنــا قد أسمح بأن يموت حتى ولكن ماذا عن حق الإقطاعي وحقوق الآخرين ؟ إن متاعب الرجل العجوز لا تنتهي مطلقاً . فابنته الكبرى قد جاءت الآن . . . »

شنفت إيرواتي أذنيها لخبر وقالت بلهفة : « أما زالت هنا ؟ بودي لــو أقابلها » .

« لست أدري . لقد جاءت البارحة . إن حماها لطاغية حقيقي . » غادرت ايرواتي الـــمان بحالة غير عادية من الارتباك عندما تركت مقعدها وحطت نحو البناية . هذه المرة ، من غير تردد ، سلقت السلم الخشبي وقرعت الباب . أحست بأن المنزل هادىء على نحو غريب . أعادت قرع الباب عدة مرات لكنها لم تتلق اية إجابة . . .

أثار التأخير عصبيتها . أحست بأن الخوف يعاودها من جديد . وبعــد ذلك سمعت صوتاً حاداً لصبي يسأل : « من بالباب ؟ » أتبع السؤال بصوت امرأة « لماذا لا تفتح الباب وترى » يجب أن تكون تلك أم أفيناش .

« إنه أنا من فضلك افتح الباب . » كان صوت ايرواتي يرتجف عنــدما أجابت . وأخيراً فتح الولد الصغير ، ماكوندا ، الباب .

« ماذا تريدين ؟ » سألها بوقاحة . جمعت شجاعتها وقالت : « أعتقد أن أختك الكبرى هنا . إنني أرغب . . » غير أن الصبي قاطعها : لا لقد غادرت

هذا الصباح . اذاً فأنت من أقرباء حميها ! ماذا تريدين الآن غير ذلك ؟ لقد أخذت منذ قليل زوجاً من اساور امي الذهبية — حظنا الوحيد والأخير . »

أسرعت إيرواتي لتؤكد له : « لا ، لا ، انني طبيبة . أنا اقدم خدمة مجانية بإشراف النظام الجديد . أخبرت أن امك تتعاسي من مرض الربو . »

« ولكننا لا نحتاج إلى مساعدتك . » وصفق الصبي الباب في وجه ايرواتي . ابتلع لفترة ظلام مطبق وهي تنزل السلم الخشبي باضطراب .

مرة أخرى مرت إيرواتي غير حافلة بالإهانة بأهل حبيبها الميت . مرة أخرى غير أن حظاً أفضل صادفها هذه المرة . فوالد أفيناش قد استقبلها على الباب . وفي اللحظة الثانية وجدت نفسها داخل البيت . جلست على فراش من القشب . اطرقت وقالت بصوت كان يرتجف من الانفعال :

« أنا إيرواتي . كنت مخطوبة لولدك أملاً بالزواج . » انتظرت اجابة ما ولكن شيئاً من هذا لم يحصل . حاولت مرة أخرى :

« اراد أن يفضي بمكنون صدره لكم بعد الإمتحان الأخير .. لم نتمكن من الزواج ، ولكن ... » وبعد ذلك أخبرتهم بكل ما يمكن أن يقال بجمل متقطعة . لم يسبق لها أن كانت في حياتها متواضعة وحادة ومتلهفة إلى هذا الحد .

« اريد أن اساعدكم » قالت هي « إن مسؤولياته اصبحت الآن مسؤولياتي . اعرف صعوباتكم ومشاكلكم . دعوني أخفف حملكم من فضلكم . »

« دعينا نأخذ الف روبية إذن . » قالها الصبي بلهجة ساخرة . غير أن الرجل العجوز أسكته بنظرة غاضبة . ثم قال لإيرواتي :

« هل أنت الفتاة التي اغمي عليها في المستشفى عند رؤية جسده ؟ »

« نعم . نعم إنني الفتاة نفسها . لقد اصبحت مريضة جداً بعد ذلك . أنت ترى ، كانت الصدمة قاسية جداً بالنسبة إلي . في الواقع كان يجب علي أن أمر بكم قبل هذا الأوان بكثير . » في هذه اللحظة غصت بالدموع تقريباً . لقد أخطأت في فهم فضول الرجل العجوز لتعاطفها . كانت المرأة العجـوز تجلس مقابل الجدار من غير أن تفتح عينيها ولو مرة واحدة كما لو كانت تمثالاً تماماً . بعد ذلك قال الرجل العجوز لإيرواتي : « من الخير أنك لم تأتي قبل هـذا الأوان بكثير . كان يجب ألا تأتي حتى في هذا الوقت . أنت لست متزوجة منه ، أليس كذلك ؟ ذلك حسن . أنت شخص حر إذن . ولسوء الحظ يجب علينا ـــ نحن والديه ـــ أن ندفع الثمن . »

« ولكن في أعماق قلبي ، أنا ... » لـم تستطع إيرواتي أن تتم الجملـة لأن والد أفي قاطعها :

« لا تعطي أهمية لما يقولـه قلبك . لا تضيعي حياتك . استفيدي منهـا إلى أقصى مدى ـــ تمتعي بها ـــ أنه ميت ولا يمكن تغيير هذه الحقيقة . نعم ، لو كان حياً .... »

« نعم ، لو كان حياً لأراكم بكل تأكيد أياماً أفضل . أنا أعرفه بديونـه . بعد الزواج كنا سنذهب لدفع كل روبية ... »

« هراء ! سوف لن آخذ مالك مطلقاً . » وفجأة ، كما لو كان فاقداً توازنه ، طفق الرجل يقوم بإيماءات عنيفة بيديه وأصبح حديثه مفككاً .

أرعب المنظر إيرواتي وأفقدها صوابها وكل دقيقة كانت تمر كان يصبح من الصعب أكثر فأكثر بالنسبة إليها ألا تبكي . ولأول مرة بعد ذلك سمعت صوت المرأة العجوز :

« ماندا ، ضعي الكمكم(٨) على جبهة الفتاة ودعيها تذهب . . . »

سحابة ذلك النهار بأكمله ، ومن غير لقمة طعام ، كانت تنتقل إيرواتي من مريض الى مريض . كان العمل ضرورة لتخدير الألم الناتج عن الصدمة . وعندما رجعت إلى البيت كان قد تأخر الوقت . كانت عمتها تنتظرها على الشرفة . نظرت ايرواتي بدهشة الى الفتاة التي كانت تقف الى حوار عمتها . كانت ماندا .

اندفعت إيرواتي نحو الفتاة التي كانت تبكي بعنف : « ما الخطب يا ماندا ؟ ما الخطب . » سألت ايرواتي بنفاذ صبر .

بين نشيج ونحيب قالت الفتاة : « لقد خسرنا كل ممتلكاتنا يا فاهني (٩) وسلب الاقطاعي أشياءنا . ماذا سنفعل الآن ؟ لقد فر ماكوندا سراً واستخفى . امي لم تقل كلمة وابي شرشر كرجل مجنون . أوه يا فاهني . ، ماذا سنفعل الآن من فضلك ساعدينا . »

لقد نادتها الفتاة الصغيرة بفاهني . وبعينين مغرورقتين بالدموع عانقت إيرواتي الفتاة بيد ومسحت بالاخرى الكمكم ! الم تكن أرملة ، فاي حق تملكه في الشارة الحمراء اذن وكشمعة تحترق متالقة في انتهائها شعت إيرواتي الآن ضوءاً جديداً .

وعندما عادت إيرواتي والفتاة الصغيرة الى بيت أفيناش وجدا الرجل العجوز عادئاً والمراة العجوز تجمع بعض الممتلكات القليلة التافهة على نحو محزن . القت إيرواتي نفسها ساجدة عند قدمي المراة وتوسلت قائلة :

---

(٨) الكمكم : الشارة الحمراء التي توضع على جبهة المراة المتزوجة من الهنود .

(٩) فاهني كلمة هندية تعني زوجة الأخ .

« اصغـــي ، اصغي إلي . اقبليني كأرملة لابنكـــم لميت ! ولكن من تضلك دعيني اساعدكم ... » وطفقت إيرواتي تبكي بصوت مرتفع كالطفل ولكن الرجل العجوز لم يلاحظ حزنها ولا المرأة العجوز . الصغيرة ماندا فقط كانت تحدق بها والخوف يعشيها . وفجأة استلقى جسدها غير الواعي على الارض كومـــة واحدة . ومع ذلك لم يتحرك الزوجان العجوزان ليساعداها . الطفلة الصغيرة ماندا فقط خرجت مسرعة لتحضر عمة ايرواتي .

عندما كنت أرعى الإوز

قصة تيري هورڤات ترجمة : أمل نظام الدين

حيـاة الكاتبـة

لم يكن لها من العمر إلا تسع سنوات عندما مثلت أول دور لها في مسرحية « الأم الصغيرة وحكاياتها » . كان ذلك في تامازي ، القرية التي ولدت فيها .

اندراس جامزيه أول من اكتشف مواهبها في الكوميديا وابن أخ ماري جامزيه كان يقول عنهـا انها سارا برنارد بودابست .

أساتذة المعهد العالي للفن المسرحي وجدوا فيها ، أثناء امتحانات القبول ، جان دارك مستقبلية للمسرح الهنغاري .

كانت ما تزال تلميذة في الصف الرابع الابتدائي حين حملت لقب أفضل ممثلة بأدائها دوراً في تمثيلية « الخروج من الضيق » ، للكاتب ايمر ساركادي . والى جانب أنها كانت تعش دورها كانت كفاءتها تميز فنها الناضج .

ولكي نكون أكثر فهماً لطريقتها في الحيـاة وشخصيتها . إليكم هـذه الحادثة التي يعود تاريخها الى سنواتها الدراسية في الكونسرفاتوار . ذلك أن احدى صديقاتها كانت تعلق على الوشاح الذي اعتادت أن تغطي به رأسـها

وظلت تقول لها : « اذا استمررت في ارتداء الزي الفلاحي ، لن تصبحي أبـداً ممثلة كبـيرة » لكن تيري بدت عنيدة ، ربما كي تثبت أنه كان من الممكن أن تصبح ممثلة كبيرة حتى مع وشاح حول الرأس • من جهـة أخرى ظلت مخلصة للقماش المربع الذي ترتديه دائمـاً بعناية وتقدير فـذ • وظلت تحسن عقـد الوشاح • منذ بضع سنوات أجرى معها فريق من التلفزيون لقـاء ، وبناء على طلب المقـدم ، أخذت تعرض طرقاً مختلفة لوضع الوشاح ، وهي تبين كيف تفعل ذلك الفلاحات عندما يذهبن للعمـل ، أو الى الحقل ، أو الى الرقص ، أو عنـدما يرتدين لباس الحـزن • قدمت تيري هورفات لمشاهدي الشاشة الصغيرة سلسلة واسعة من ضروب المشاعر المتمايزة بدءاً من الألم حتى الفرح • من التعب حتى النضارة ، مـن الشباب حتى الشيخوخة ، مـن القباحة حتى الجمال ، وكان ذلك فوزاً قومياً لم يحتـج الأمر معـه الا الى عرض عـدد من الشملات •

لم يكن لتيري هورفات شيء من الممثلة النجمة بالمعنى المتعارف عليـه للكلمة وهي لم تدع قط أنها ستلمع بطرق هي قادرة على أن تلجـأ اليهـا • ففنها هو الذي أمّن لها الشهرة • هذه بضع من أعمالها المبتكرة التي لاتنسى• وألمعهـا « جـان المقدسة » لشاو ، شخصية سونيا في « الجريمة والعقاب » لدوستويفسكي ، دور تيلتيل في « العصفور الأزرق » لماتير لينك ، ودور هانكا في « الفلاحون » لريمون • ولها أيضاً عـدة أعمال متعددة في ماضيها الفني لمؤلفين مسرحيين مجريين •

تيري هورفات الحائزة على جائزة كوسوت والتي تحمل لقب أفضل ممثلة

متميزة لجمهورية المجر الشعبية • حصلت مرتين على جائزة ماري جاسزيه (للفن المسرحي) من الدرجة الاولى ، وكذلك مرتين على جائزة النقد في فرقة الأداء السنوي المخصصة لأفضل انتاج للممثل في تمثيليات الراديو السنوية •

بأية أدوار تحلم ؟ في هذا الباب لديها كذلك آراء مبتكرة • انها لا تحب الدروب المعبدة • ولكي تبتدع شخصية جان دارك لم تشأ أن تتخذ أي نموذج خوفاً من أن تقع تحت أي تأثير • هيأت شخصيتها وحدها • الأدوار التي تحلم بها هي الأدوار التي لم يؤدها أحد من قبلها • سواء كانت أدواراً كلاسيكية أو حديثة ، المهم أن تكون انسانية على نحو عالمي •

هذه الخاصية الانسانية بعمق، هي التي تكون أساس فن تيري هورفات•• الكلمة الانسانية التي ترن بصفاء ووضوح والفكرة التي تدفع بالانسان الى الأمام • من أجل هذا عكفت تيري على الكتابة ، وهذا ما يجعل كتاباتها مشبعة بالذاتية الى حد كبير •

القصة

أول عهدي بالأمر أراه كأنما من ثقب الباب بعيداً جداً في الماضي • كان أبي بواقاً في جوقة رجال الاطفاء في القرية • في يوم السبت المقدس لمعت أمي بوقه النحاسي وحضرت له قميصاً أبيض ارتداه بعد أن أخذ حماماً كما ينبغي ، وذهب على دراجته ، أما أنا ، فقد جلست خلفه على حاملة الأمتعة وتعلقت بعنقه • كان عمري يومها خمسة أعوام • أذكر جيداً عنق أبي الشاب الذي كنت أتشبث به بقوة خشية أن أقع • هو ، كان يمسك بمهارة • المقود بيد ، وباليد الاخرى البوق الذي كان ينفخ فيه • كان يصدر صوتاً قوياً

كأنه جوقة كاملة ، لكن اللحن كان مرحاً . كنت أعلم أشياء كثيرة عن أنغام البوق هـذه . ولكن عندما كان يعزف بعنف ، كان الأمر يختلف ، فقد كانت تخيفني ارتجاجاته حينئذ ، كان بوق والدي يبـدو وكأنه يصرخ : الحقـول تشتعل ... ، تشـ .. شتعل ... ، بلد .. نار .. ، بلد .. نار .. الجميع...

ظهر ذلك السبت المقدس ، قبل النشور تماماً ، كان صوت بوق والدي النحاسي البراق رائعاً بوجه خاص . من أجل ذلك اللحن الجميل ، ألفت كلمات كنت أرددها بيني وبين نفسي . إنه العيد في القرية ترا ترارا ترا ترارارا ... كنا نتوقف عنـد كل عطفة طريق وكان أبي يوزع أوراقاً بيضاء . كان يقـرأ بأعلى صوته الحروف السوداء التي كانت فوقها : رجـال الاطفاء يدعونكم ، يوم الاثنين في عيد الفصح بعد أداء الصلوات ، الى عرض مسرحي يتبعه حفلة راقصة في المدرسة ... ثمن التذكرة كذا ... أخذت الفتيات والنساء الشابات في انتزاع البطاقات بلهفـة من يدي أبي . القرية بأكملها بدت لي مسرورة . سـوف تكون حفـلة كبيرة غـداً ، بعـد غـد . سـوف تعزف الموسيقى وتمثل الكوميديـا ...

وأتى ذلك المساء ، مساء الاثنين من عيد الفصح الذي قرر مصيري كله . سأقول في الحال كيف حدث هذا . تلقى والدي دعوة من رجال الاطفاء تصلح أيضاً بطاقة دخول لشخصين . نعـم ، لكننا كنا خمسة أطفال وأمي المسكينة لم يكن لديها المال من أجل كل هـذا الحشد . لذلك ، ذهبنا ، نحن الاطفال الصغار الى السرير ونحن نبكي من الغيظ لعدم تمكننا من الذهاب الى المسرح.

ــ « كفوا عن البكاء ، يا صغاري » قال لنا والدنا مازحاً من أجـل أن

يهون علينا ، « مساء الغد سوف نمثل هنا في المنزل مسرحية أكبر من مستودع الحصيد .

ذهب والدانا ، وبقينا نحن نشهق تحت اللحاف . وكان أول من تكلم « فينس » أخونا البكــر :

ــ « لكن ، المسألة ليستمعقدة ، سننتهض ونذهب الى الاحتفال بالخفاء . نسترق النظر الى العرض ولا يعلم أحد بشيء » . سرعان ما حيكت مؤامرتنا وتوارينا في الحال على رؤوس أصابعنا . أنا نسيت حتى أن أنتعل حــذائي . كنت مدفوعة تماماً بالرغبة في رؤية شيء رائع . كنا نحث الخطا في الظــلام ، نحن الخمسة ، ثلاثة صبيان وبنتان بين الواحد والآخر سنة واحدة بعــد أن ارتدينا أسمالنا على عجل هرعنا في سرعة البرق . كانت أقدامي الحافية تطقطق على الطريق . ماذا لو أنهم بدؤوا العرض من دوننا ... وصلنا الى المكــان المحدد . أمام الصالة ، كان الممر مزدحماً بالناس ، رجــال ينتظرون . تسللت من بين الرجال الكبار حتى باب الصالة . كانت مغلقــة . ارتفعت على رؤوس أصابعي كي أنظــر من ثقب الباب . رأيت أنواراً ، كم كانت جميلة ! كانت أنواراً حمراء ، صفراء وزرقاء . خيم الصمت . انتظرت ، وأنا أحبس أنفاسي كي لا أبدد الوهم . ثم اخترق أذني صوت صاف وجميل لفتاة شابة . كانت تغني . فناء بيتي ، فناء بيتي الجميل ، يداي ضعيفتان جــداً ... كان هــذا صوت روزي فينوم التي كان يشاركها في الحوار ساندور غوندور : « التمعي ، أيتها النجوم الجميلة ، التمعي بأشعة جميلة ، لكي أجــد طريقي ، أنا الصبي المسكين » ... كنت كلي آذاناً صاغية ، كانت تلك الأصوات الجذابة تخترق

روحي • لحسن الحظ وصل أحد المتأخرين يمسك بطاقة دخول • فتح الباب السحري وبلمحة بصر ، وجدت نفسي في الصالة ، كانت تعج بالناس • كان المتفرجون يتزاحمون ، يقف واحدهم الى جنب الآخر لكثرتهم • راقبت المشهد من تحت يد سيد كان يقف أمامي • كنت أرتجف من شدة التأثر والفرح وأنا أقف على رؤوس أصابعي • لكن كل ما كنت أقوم به هو الاستماع فما كنت أرى شيئاً ، اذ كان هناك الكثير من الناس • طلبت من السيد الطيب أن يرفعني كي أرى • ما عدت أذكر اسمه لكنني ما زلت أذكر جيداً ذراعيه القويتين اللتين أمسكتا بي حتى نهاية المشهد • كنت أتفرج كالمسحورة دون رفة جفن واحدة حتى اني لم أدرك النهاية ، كنت قادرة على البقاء حتى الصباح لو أنهم تركوني أفعل •

ثم اجتمعنا نحن الخمسة ، وفررنا تجاه المنزل • ما أن وصلنا ، حتى أصبحنا داخل السرير • وعندما عاد والدانا كنا نتظاهر ، على طريقة الممثلين ، أننا ننام نوماً عميقاً • منذ ذلك اليوم ، ما عدت مثل قبل • شيء رائع كان قد جاء يسكن في داخلي • هذا الشيء كان أعجوبة التمثيل ، أضواءه ، وأصواته • كنت أقود قطيعي الصغير من الإوز الأصفر الى البرية و ، ما أن حللت في مكاني المعتاد تحت الدغل حتى أخذت في الغناء : التمعي ، أيتها النجوم الجميلة ، التمعي ••• لم أتوقف عن الغناء • كانت الشمس محرقة لكن بالنسبة لي كانت النجوم هي التي تلمع في رائعة النهار • هكذا اذن اكتشفت لذة الغناء وأنا ما أزال صغيرة جداً • إن الغناء يفتح أبواب الروح بشكل لا يقدر عليه الحديث ولا الكتابة ولا الرسم • هذا شيء لا يمكننا أن

ندركه إلا بالاحساس ، هـذا الانفجار من الفرح أو الحزن ، لا يهم ، شـي، يعيش في داخلنا . منـذ ذلك الحين لم يمض علي يوم دون أن أغني . أغني لأني في مزاح حسن ، وأغني لأني حزينة . هذه الرغبة في الغناء ظلت معي حتى هـذا اليوم . شكراً لك يا إلهي ! بالنسبة لي كل كلمة لها أغنيتها : الشمس ، الأرض ، النجوم ، الخـير ، السعادة ، الحياة ، الموت ، الرقـة ، المـرارة ، الوطن ... كلمات الأغـاني الشعبية هي الشعر الخالص . إنها تعطي لكـل واحد ما تحتاج إليه الروح تماماً . الغناء يعبر عن رغباتنا ، الغناء يحررنا .

كنت هناك أتأرجح على غصن أخير من شجرة حور مقتمة . كان غصن الدروة رفيعاً ولكنه قوي بعض الشيء بحيث يستطيع أن يطير جسدي الصغير النحيل الذي كان قد تسلقه راكباً ، كانت شجرة الحور تجفف أوراقها نصف ميتة ، لا تنتمي الى الأرض إلا بجذر واحد ضخم . موت شجرة الحور أوحت لي بهـذه الأغنية : أترى يا قلبي هذه الحورة اليابسة ، هذه الحورة المقتلعة ؟ عندما تخضر من جديد سأكون لك ... كانت الساعات الأولى من النهار وكنت وحدي على الشجرة المتقبة . أستعيد رؤية المشهد كلما أغمضت عيني . على كل حـال كانت الشمس تسطع . وكانت الأضواء الباهرة تشدني الى عـالم من الوهم . أخذت أتأرجح بمرح أكثر وأطير دائماً الى الأعلى . قطـع علي حلمي صوت امرأة عجـوز :

ـ « ستقعين يا صغـيرة ! »

صوت الواقع جعلني أخاف فصرخت . رأيت الأم فيرا فوروس ، وهي تحمل سلة على رأسها . كان الأطفال يقولون عنها . انها ساحرة .

ـ « انزلي ، يا صغيرة ، وإلا وقعت » . قالت لي بصوتها الحاد الصغير .
لكني كنت أصعد دائماً وصرف الغصن ما يزال يتأرجح . رأيت ثالول الأم فيرا فوروس وقلت لها :

ـ « لن أنزل لأنك ستسحريني ، أعرف أنك ساحرة » .

عندئذ وضعت الأم فيرا سلتها عند ساق الشجرة الضخمة وبدأت الدموع تهطل من عينيها الذابلتين . قالت لي :

ـ « يجب ألا تخافي مني ، صغيرتي . لناس سيئون . عندما تتقدم بنا السن نصبح قبيحين . نتمرد بأنفسنا نعود لا نملك شروى نقير . امرأة عجوز ، هذا شيء يتجنبه جميع الناس يعاملونها كساحرة لأن كبر السن قبيح ، يا صغيرتي . انني لا أؤذي أحداً . الحياة هي التي تؤذيني .

كانت الأم فيرا تتكلم بهدوء ، وكل كلمة كانت تسبب بها ألماً . دون إدراك مني ، توقف تأرجحي ووجدت نفسي جالسة الى جوارها عند جذع الشجرة المقببة . مذئذ عدت لا أخاف من أي كائن حي . الأفكار وحدها واموت كانت ترعبني . رافقت الأم السيئة فيرا بعيداً جداً ، وأنا أساعدها في حمل السلة المليئة بالبيض . ثم وضعتها ثانية على رأسها .

ـ « ليباركك الله يا بنيتي ! »

دهشة جديدة ولدت في نفسي . كان شيئاً مثيراً أن نرى الأشخاص يختلفون في حقيقتهم عما يسرد عنهم . منذ ذلك اليوم اعتدت أن أصطحب كل امرأة عجوز وحيدة . وكنت ألقي عليهن التحية من بعيد .

ـ « كم أنت لطيفة يا صغيرة . ابنة من تكونين ؟ »

ـ « ابنة فينس الاسكافي ، الرجل الذي يعزف على البوق في حفل القرية . »

كابوفار ... بماذا يذكرني هذا الاسم ؟ أول ظهور لي على المسرح في تامازي ، في قريتي ، في المدرسة . لم أكن سوى بنية كبيرة بين مجموعة الناس الراشدين والفتيات الشابات . الله وحده يعلم ، لماذا أسندوا إلي ، أنا الفتاة الشقراء دور الغجرية ، البصارة ، ما زلت أذكر تنبؤاتي :

ـ « سوف يأتي شاب جميل الطلعة ليطلب يدك ، ليأخذني الشيطان إذا كان هذا غير صحيح ...

ولو أن أحداً أيقظني في الليل لأسمعته دوري لكثرة ما حفظت كل حرف فيه . لكني كنت أشعر أيضاً بالحيرة : من أين أؤمن ثياب الغجرية ؟ في تخيلي ، كنت أرى جيداً ماكان يلزمني : تنورة حمراء ، بلوزة صفراء مزخرفة على الطريقة التركية ذات أصباغ خضراء وعلى الرأس خمار من الكشمير ذو حواشٍ معقود بفتوة على الطرف تحت الاذن . ومن نافلة القول غوزٍ مصنوعة من قطع النحاس . كانت هذه أهم الأشياء في اللباس . لا حاجة للحذاء ، فالغجرية تمشي دائماً حافية وتحمل على ظهرها صرة وكأن طفلها بداخله ، لاتوجد مشكلة : سوف أضع كمية من العشب في قطعة قماش معقودة . كان الناس في قريتي فقراء . وكانت موضة التنانير المتعددة قد توارت . أفضيت بقلقي لصديقتي باني التي سرعان ما لطمت جبينها بيدها الصغيرة الطرية . حملقت فيّ وفتحت فمها لصير حتى ثغره لتصرخ قائلة :

ــ « نحن عندنا أقارب في كابوفار ما يزالون يرتدون التنانير المتعددة » ما علينا إلا أن نذهب الى هنــاك ، المسافة ١٤ كيلو متراً ذهاباً وإياباً ، شــيء لا قيمة له . ذهبنا اذن من تامازي حتى كابوفار بمحاذاة منحدر سكة الحديد . كان هذا قبل أعياد الفصح تماماً . والطقس لطيف . انطلقنا بمرح في الطــريق بعد الغداء . كنا نسرع الخطا في الحقول المخضرة . بعد وقت اضطررنا للسير حافيتين لأن أحذية العيد كانت تسبب لنا ألمــاً . كانت هذه أول مرة ، منــذ العام الفائت ، أشعر فيها بملمس العشب النضر تحت راحتي قدمي الحافيتين ، كانت الأرض رطبة . حتى هذا الوقت أحب أن ألمس الأرض بقدمي الحافيتين ، بالنسبة لي هــذه نشوة لا تقــارن .

خيراً وصلنا . كان أقارب صديقتي يقيمون في منزل صغــير من اللبن له نوافذ صغيرة يقع عنــد سفح قصر كابوفار . دخلنا وألقينا التحية كما يجب أن نفعل . ما ان شرحنا سبب الزيارة حتى دخلت السيدة في الحال أول غرفــة في المنزل . كانوا أناساً على قــدر من المودة كبير . تبعنا السيدة الشابة التي فتحت أحــد أدراج الصوان . رأينا في الداخل ، باني وأنا ، تنورة جميــلة مطوية بعناية معقودة شرائط من طرفيها ، تناولتها السيدة بحــذر ، فكّت الشرائط وألصقت التنورة على خصري . الطول كان جيداً أما محيط الخصر فكان عريضاً بعض الشيء . لا بأس ، سنأخذها . كما وجدت لي خماراً أخضر ذا حواش مثلما تخيلته ، ثم قميصاً أصفر . ضممت هذه الكنوز الى صدري :

ــ أتعيرينني كل هــذا ؟

ــ نعم بالتأكيد ، فقط اعتني بهــا جيداً ، يا صغيرة ولا تنسي أن تعيديها

لكي أرتديها يوم الأحد القادم لأنني لا أملك سوى هذا الثوب من أجل العيد .

ــ « بالطبع سأعتني بهــا ، وكيف لا ! وشكراً جزيلاً » .

غادرت المكان وأنا أضع كنزي على ذراعي كانت أعز علي من بؤبؤ عيني .

في المساء ، في المنزل ، أغلقت على نفسي بب الغرفــة . جربت الثوب بفرح جنوني ، التنورة الحمراء ، القميص الأصفر الذي عقدت أسفله بحيث تكون العقده عن جانب . أخذت في التبختر أمــام المرآة . صنعت لنفسي في الحــال حلقــاً من قطع صغيرة صفراء وأخفيت شعري الأشقر تحت الخمــار المبرقش . عكست لي المرآة الضحكة الطليقة الغجرية . هــذا ليس معقولاً ، هــذه التي في المرآة ليست أنــا !

ثم خرجت لأقوم بالتدريب مع اخوتي ، نوع من تجريب الثياب قبــل البدء اذا كان الأمر يتعلق بالتمثيل . أذهلهم تدلي . أمسكت بيد أخي لأخبره بالمغامرة الجميلة : « بعد حين ستمنون بضربة شديدة في هذا المنزل ... » . وسددت له ضربة قوية على ظهــره . ضحكنا كثيراً في تلك الليلة ، حتى أمي لم تكف عن القــول :

ــ هــذه الفتاة الملعونة ، ما عسى أن يحدث لهــا ؟

لم أتعب فكري أكثر من أجل عرض الغــد . أخذت شهرة كبيرة تحدثت عنها كل القرية . ولفترة طويلة بعدها ظل الاطفــال يصرخون كلما التقوا بي في الطريق بأقوال الفتاة الغجرية . ما كنت أعلم أبداً معناها ، على كل حــال ، أفننت مني في الوقت الحاضر . ربما كلام بذيء ، أو شتائم ، من يدري ؟

كانت أمي تنظف الغسيل في الساحة . وأعياد الفصح قد مضت لكن نساء القرية لم ينسين تماماً دوري . ها هي الأم بانا لوكا ، تمر من هناك وتنادي أمي من فوق السور : « هيي ، ماريا ، كم كان أداء ابنتك الوسطى جيداً في العرض ! كانت غجرية حقيقية حتى اني كدت أقسم انها ابنة غجري .

ـ « هذه البنت الملعونة ، ستسبب لي المتاعب » ، هكذا قالت أمي وهي تضحك ، ثم أخفت وجهها خلف ذراعها بينما كانت تتساقط من أطراف أصابعها في الدلو قطرات المياه وفقاعات الصابون . ثم وخلال وقت غير قصير كان يسمع صوت ضحكها لمفرد .

كنت أستمع الى الحديث الذي يدور بين السيدتين وأنا مختبئة خلف باب القبو . كان ذلك يسعدني حتى اني كنت أشعر بالخجل وقلبي يضطرب تأثراً ودمي يرتد ملتهباً من أطراف قدمي حتى أذني . كنت أصغر من أن يرى أحد فرحتي الهائلة وأنا جاثمة خلف عضادة الباب أضغط يدي على صدري كي لا أطير من فرط السعادة . لماذا كنت سعيدة الى هذا الحد ؟ لأني أخيراً أصبحت أعرف شيئاً ما ، كنت سعيدة لأنني أعرف أمثل . كنت أضغط على قلبي بكل قوتي وأنا مقرفصة وأشعر بالاختناق من الفرح . لم يكن أحد قادراً على أن يأخذه مني ، لا أحد ...



أخبار ثقافية من العالم

اعداد : أ . ج

تشيلي

● **الادب في المنفى يناضل**

« الأدب التشيلي في المنفى » هكـذا سمى رجـال الثقافـة والأدب التشيليون مجلتهم الفصلية ، وهم من أولئك الذين اجبروا على ترك وطنهم بعد الإنقلاب الدموي الفاشي في أيلول ١٩٧٣ .

يقـود المجلـة الكاتب الإجتماعي فيرناندوا أليجيريـا ، ويشارك في في هيئة تحريرهـا من الادباء التشيليين المعروفين : خيمي كونجا ، نيلسون آرسوريو ، غيلبرموارايا ، خوان آرمانودا ايبيلي .

في إفتتاحية العدد الأول من المجلة حددت هيئة التحرير هدفها ووظيفتها ،

وكشفت عن الدور الذي هي مدعوة للقيام بـه ، والذي ينطلـق من روح الوحدة التامة للقوى الوطنية • ولقد ذكرت مجلة « كاسادي لاس امريكاس » الصادرة في « هافانا » بعضا مما في الافتتاحية :

في أوضاع الإدارة العسكرية في تشيلي ، لا يمكن أن تكون ، هناك ، حرية للتفكير ، ولا امكانية للجهر بها • لقـد توقفت الادارات التعليميه في البلاد ،عن كونها مراكز للثقافة ، حيث تحولت الى منظمـات تقوم بالتدريب العسكري الشاق • وهيئـات للترويض السياسي • وكل ذلك من أجل أن يُعترف بممثلي الطغمة العسكرية ، ولتجهيز جيل يحقق مصالح الحكومـة الحالية ، ويكون مطيعاً لنظامهـا الحديدي • وفي ظـل الترتيبات المعادية للديمقراطية ، بدأت الهجرة الجماعية من تشيلي ، والتي شملت فيما شملت رجال ثقافة ، علماء ، كتابـاً ، في محاولتهم البحث عـن امكانيـة الحريـة وضمانها ،وتوفير المناخ لنشاطهم الإبداعي •

إن الصلة الدائمة بين ممثلي الثقافة في المنفى ، ونشر نتاجهم ، والدعاية له ، هي مهمتهما التي لا تقبل التأجيـل •

إن مجلتنا تضع أمام نفسهـا مهمة تنفيذ هـذا الهدف ، في مجالات الأدب ، وعلم الأدب • وبالإضافة الى ذلك ، سنظل نسعى الى توطيد علاقتنا الشاملة ، وبجميع الوسائل الممكنة ، مع الكتاب التقدميين في جميع أنحـاء العالم • » والجدير بالذكر ، أن لجنة مساندة دولية قـد شكلت بدعوة من كتاب امريكـا اللاتينية التقدميين • ويرأسها ، الآن ، الكاتب الكولومبي

المعروف « غابريل غارسيا ماركيز » (ترجمت مؤخراً الى العربية رائعته « مائة عام من العزلـة » وصدرت عن « دار الكلمـة » في بيروت . قام بالترجمة سامي وانعـام الجندي) ، وقد وافـق على الانضمام لهذه اللجنة كبار ادباء امريكا اللاتينية : ماريوبينيدتي ، ارنستو ساباتـو ، خوليـو كورتاسار ، إدوارد غاليانو ، ميغل سيلفا ، خوان رولفو وغيرهم .

انكلترا

● اولدريج وهمنغواي وفيتزجرالد في رواية .

صدر للكاتب الانكليزي التقدمي المعروف جيمس أولدريج رواية تحمل عنوان « نظرة واحدة أخيرة » وقد قوبلت هذه الرواية بإستحسان بالغ . والطريف ان ابطال عمل أولدريج الأخير هم : ارنست همنغواي ، وسكوت فيتزجرالد في شبابهما . والكاتب يحاول « كشف جذور صداقتهما الوطيدة وتحليل ماهية علاقتهما . » على حد تعبير الكاتب نفسه .

والمعروف عن أولدريج موقفه التعاضدي الدائم مع الشعوب الفقيرة ، ومساندته لنضال الشعب العربي ضد الاستغلال والاحتلال . وقد احتفلت

الأوساط الثقافيـة التقدميه في انكلترا في تموز الماضي باليوبيـل الستيني لأولدريج الكاتب ، والمؤرخ ، والمناضل الاجتماعي •

ولد أولدريج في مقاطعة فيكتوريا الاسترالية ، في مدينة وايت ــ هيلس• لأبٍ يعمل محرراً في جريدة محلية • درس في كلية ميليورفسك ، وواظب على الدراسة في جامعة لندن •

عمل مدة طويلة مراسلاً عسكرياً بحيث ، اتيحت له زيارة العديد من البلدان • وأعطته مهنته منحة أن يكون من الشاهدين على سقوط الفاشية الألمانية في عام ١٩٤٥ •

لقد جاء أولدريج الى الرواية عبر التحقيقات والريبورتاجات الحربية • كتب أول رواياته « قضية شرف » عام ١٩٤٢ • وهي عن نضال الشعب اليوناني ضد الفاشية الهتلرية المعتدية • ولم يتوقف عن تطوير موضوعاته هذه حيث واصلها في روايته « النسـر البحري » عام ١٩٤٤ • وفي عام ١٩٤٩ أصدر أولدريج روايته الثالثة « الدبلوماسي » • والتي قدم من خلالهـا تقويمه وتثمينه لنضال الشعوب من أجل حفظ السلام والحريـة • وبهذه الرواية أصبح أولدريج من الأدباء الحائزين على مدالية السلام الذهبية ، التي تحمل اسم « لينين » •

ان ابطال أولدريج يتصفون بالرجولة ، وبالنضال من أجل العدالـة القومية والاجتماعيـة ويلاحظ القارىء أن مؤلفاته مثل : « الصيـاد » ،

« بطل الآفاق الصحراوية » ، « لا أريد له الموت » ، « ابن الأرض الغريبة » وأخيراً « الجبال والأسلحة » مكرسة لحركة التحرر الوطنية في الشرق الأوسط .

إن جيمس أولدريج الكاتب المناضل ، وصديق شعبنا ومناصر حقوقه ، يستحق منا تحية تقدير بمناسبة يوبيله الستيني . تحية متأخره ، ولكنها من القلب .

الاتحاد السوفييتي

● **فلسطين موضوعة « أفول القمر » رواية عليم كيشوكوف .**

صدر عن دار نشر « الكاتب السوفييتي » رواية لعليم كيشوكوف تحمل عنواناً رومانتيكياً « أفول القمر » . وهي تجعل من نضال الشعب العربي الفلسطيني ، موضوعاً لحوادثها التي تجري في إحدى الدول العربية . وعلى الرغم من بعض المفاهيم المغلوطة والساذجة ، والتي تغطي مساحات غير صغيرة من الرواية كالمواقف الثانوية في قضايا الصراع الاجتماعي والسياسي لجماهير الشعب الفلسطيني ، والتي يجعل منها المؤلف خطوطاً رئيسية في قنوات الرواية فإن الرواية تظل اهتماماً جاداً بمشاكل الأمة العربية في صراعها

مع قوى العدوان . وتكمل ــ كما يرى الناقدان لازرز بولاتوف وطالعات صاليحوف . مجلة « صداقة الشعوب » . العدد (٤) ١٩٧٩ ــ أفضـل تقاليد أولئك الكتاب الذين اهتموا بقضايا الشرق الأجنبي أمثال : نيكولاي تيخونوف ، ميرزاطورسون ــ زاده ، آيبيك ، وميرزا ابراهموف .

الرواية تتحدث عن مصير الفتاة الفلسطينية فريدة البياتي في صراعهـا مع والدهـا الذي يحاول الثراء عن طريق تزويجها القسـري ، وأخـذ المهر الذي يمكنه من تحقيق حلمه في إسعادها ! وعمر ــ والد فريدة ــ من ذلك النوع الذي يحلم ببلده المغتصب ، ولكنه ــ كما يرى المؤلف ــ لا يناضل في سبيل استرجاعـه . إن « طيور السعادة » التي كان يحلم برؤيتها الوالد تحوم حول ابنته لم تأت . لأن فريدة هربت من بيت عريسها ، وتحت تأثير أفكار المعلم والشاعر شوكت ، وهي أفكار تدعـو للتحرر وعدم الخضوع لضيق العقل ، والجمود الاجتماعي . وينتهي الأمر بفريدة في السجن ، بعد أن يحكم عليها القاضي اسماعيل بحكمه الجائر ، وهو الذي يرى في المرأة نقطة الآثام الممكنة وغير الممكنـة .

إن الرواية ــ كما أرى ــ تمثل الوضع اجتماعي في آسيا الوسطى قبل الثورة . وهي أوضاع تجاوزها المجتمع العربي ، وخصوصاً الشعب العربي الفلسطيني . وبدعوى التشبه في الخلفيات التاريخية يقع المؤلف في مطب اسقاط تجربة اجتماعية ، على ظروف مجتمع آخر لتصبح السذاجة مدخلاً لأمور نضالية معقدة . لأنني ، لا أظن ، أن دوافع احباط النضال ــ في حـال

وجودها ــ هي المهر والصراع بين فريدة ووالدها ، على ما لذلك من أهمية • فالقضايا أبعد من ذلك ، ومسار الحس الدرامي في قضايا الصراع العربي الاسرائيلي تحدد في معرفة طبيعة الصراع بين الإمبريالية والرجعية وأذيالها ، وبين حركة التحرر الوطني العربية (بإمكان القارىء مقارنة « أفول القمر » برواية يوري كليسنيكوف « أرض الميعاد ») •

إن عليم كيشوكوف يقف بثبات إلى جانب نصرة قضية الشعب العربي ، وروايته « أفول القمر » دليل واضح على اهتمامه بما يعاني الشعب العربي الفلسطيني في نضاله المشروع من أجل حقه • أما المواقف التي تظهر في الرواية مجزأة أحياناً ، وأحياناً أخرى لا تصل بالقارىء المطلع الى القناعـــة ، فهي تحتاج لوقفة أخرى في مكانٍ لا يكتفي بالتعريف والعرض •

البرازيل

● **نيلسون بيرادوش سانتوش يخرج فيلما عن رواية لجورج امادو •**

قـــام المخرج البرازيلي المعروف بيريرادوش سانتوش بتصوير فيلـــم (« بسطة » الروائح) عن رواية لجورج امادو تحمل نفس الأسم •

« في وقت أفلمة رواية جورج امادو ــ يقول المخرج ــ حاولت خلق

أجواء في الفيلم ، ليست فقط ، تلك التي في الرواية . ولكنني حافظت ـ كما يقال ـ في الفيلم على نسيج القص في الروايــة . طبعاً ، كان لابد مــن التضحية ببعض المواقف والشخصيات . إلا أن شخصية بيدرو آركاناجو ، حدث الرواية الأساسي وقيمتها النضالية ، وبطلها الذي يقود وراءه الأفكار ، بقيت وبكاملها محفوظة في الفيلم » .

لقد عمل بيريرادوش سانتوش وقتاً طويلاً في الفيلم ، وبمشاركة جورج امادو ، حيث كتبا السيناريو معاً . « .. وإذا كان للفيلم من قيمة ـ يقــول المخرج ـ فهي ، قبل كل شيء ، تنحصر في أننا نريد ان يشعر المشاهد ، أثناء عرض الفيلم إنه ، فعلاً ، « بابا » » والبابا ـ عند مؤلف الفيلم ـ فرضيــة تشكل تاريخي لكل البرازيل .

إن رواية (« بسطة » الروائع) واحدة من أفضل ابداعــات الكاتب الكبــير .

الولايات المتحدة الامريكية

● **ثمانون عاما على ولادة ارنست همنغواي .**

احتفلت الأوساط الثقافية في العالم ، بالذكرى الثمانــين على ولادة

الكاتب الإنسانـي الكبير أرنست همنغواي . وبهـذه المناسبة ، يحاول الأمريكيون المختصون جمع مقالاته وكتاباته التي لم تنشر . وفي الإتحـاد السوفييتي ترجمت قصته الأولى « ميـاه الربيـع » وصدرت عن مكتبة « أغنيوك » بمائـة ألف نسخـة (عن مقـال للدكتور يا . زاسورسكي . لتيراتورنايا غازيتا . العدد ، ٢٥٠٣٠ أيلول ١٩٧٩) .

ولد أرنست همنغواي في ٢١ تموز عام ١٧٩٨ في مدينـة أوك بارك ، النيوسي ، لوالدٍ يمتهن الطب . وفي عام ١٩١٧ تخرج من المدرسة ، لاليواصل دراسته الجامعية ، بل ليعمل في جريـدة كنساس سيتي ستار . وليتركهـا ، أيضـاً ، بعد بضعة أشهر الى أوربـا ، متطوعاً كسائق عربة اسعاف ، ليصاب بجرحٍ على الجبهة في ايطاليا ، وليمنح وساماً فضياً (كان قد حصل قبلهـا على وسام صليب الحرب) . وبعد فترة النقاهة يغادر أوربـا الى الشـرق الأوسط كمراسل لصحيفة تورنتوستار . وفي باريس التي عاش بها سنيناً طويلة بعد الحرب ، يبدأ الكتابة ويتعرف على دوس باسوس ، وآل لنكلولـن ستيفنسن ، ويرتبط بصداقة حميمة مع ازراباوند ، الذي يعتبره مع الآنسة شتاين من اساتذته . وليبدأ ، بعدها ، همنغواي حياته الأدبية ، التي غطـت مساحة واسعة من التراث الأدبي الأمريكي :

« مياه الربيـع » ، « موت في المسـاء » ، « في عصرنـا » ، « وداعـاً للسـلاح » ، « ثلوج كلمنجـارو » ، « الإلـه الرخامي » ، « لمـن تقرع الأجراس » ، « روابي افريقيا الخضراء » ، « لمن تشرق الشمس » ، « الشيخ

والبحر » ، « حياة فرانسيس ماكومــبر القصــيرة السعيدة » ، « الناس في الحــرب » ، « العمود الخامس والقصص الواحــدة والأربعون الأولى » وغيرهــا .

يقول الناقد م . كاولي (مقدمة الى همنغواي . ترجمة مصطفى عبود . الأديب المعاصر . العدد (٥) . تموز ١٩٧٣) ، « ... لكن قصص همنغواي في معظمها تمتاز باستمراريتها ، بمعنى انه اعتاد الرجوع الى الموضوعات ذاتها ما نحا إياها ، كل مرة وضوحاً أكبر ــ لنفسه ، كما للآخرين أيضاً . في اعماله ثمة تماسك عاطفي ، كما لو كانت محمولة على التيار نفسه » « في بداية ١٩٣٠ اضحى تكنيك همنغواي ، البسيط في بدايته ظاهرياً ، أكثر اتقاناً ، وبــدأ يتحدث عن امكانية كتابة ما أسماه البعد ــ الرابــع . يقول في (روابــي افريقيــا الخضراء) « ان الواقع الذي يكمن وراء تجنب الجميع له ، وانكار اهميته ، واظهار عبث تجربته هو صعوبته البالغة ، ذلك انه يقتضــي تركيب عناصر عديدة لكي يكون بالإمكان الوصول إليــه » .

والجديد بالذكر ، أن هناك ما يحتفل بهذه الذكرى على طريقته الخاصة ' لأن همنغواي العظيم ، بقدر ما يملك من المعجبين ، يملك من نقيضهم . ففي مقدمة الطبعة الجديدة ــ يكتب دكتور العلوم الأدبية يا . زاسورسكي ، في المقال المشار اليه آنفــاً ــ من « تاريخ الولايات المتحدة الأدبي » يحاول الناقد الأدبي الامريكي المعروف ايهاب حسن اثبات ان همنغواي في روايته المنشورة بعد موته « جزر في المحيط » ظل في الستينات كاتباً رومانتيكياً كما كان عليه في العشرينات ، وأنــه في أواخــر حياته ــ حسب رأي الناقد ــ كان

مضطرباً يصارع الزمن ، ويخفق حتى في تصحيح المسودات التي لم تستسلم لذلك .

ان الناقد كما نرى ، لا يعجبه موالاة همنغواي لمواقفه الخاصة ورؤاه . لذا يبدو احتباس تقويمه لهمنغواي . ان الناقد يعكس الإتجاهات الأدبية التي رفضها همنغواي نفسه . وهي ان الأدب الأمريكي فيما بعد الحرب ، فقد الإحساس بوجود البطل الواقعي والشخصية الهادفة . لقد سادت المكارثية الإجتماعية في الولايات المتحدة في أواخر الأربعينات ، وأوائل الخمسينات . وأصبح الأدب تجارياً ، وانعكس ذلك في طوفان النثرية « الجماهيرية » المزيفة ، وتحت ستار الأدب الحقيقي . هذه الفترة جعلت الكثيرين من الأدباء الأمريكيين يشعرون بالخيبة ، لأنهم لم يروا في الواقع الحي شيئاً يقف ضد النزعة اللاإنسانية في المجتمع الرأسمالي . من هنا ، نرى شدة الحنين ــ وهذا ليس مصادفة ــ الى الشخصية الانسانية الحقة ، والإنسانية الأصلية ، تغطي انتاج أكثر الأدباء الأمريكان شهرة في الستينات والسبعينات أمثال : آبدايك ، هوللر ، فونيغوتا ، ستايرون ، غاردنر وأوتس .

ان روايات همنغواي أضافت دفقاً جديداً في شريان الرواية الإنسانية ، بكل التجارب الحية التي عاشها الكاتب متنقلاً في أرجاء العالم بحثاً عن الانسان ، هدفه في الكتابة والحياة .

« وباعتباري قارئاً ... وجدت روايات همنغواي تفيض بالانسانية ، ففيها حياة ، وحب ، وموت ، وأفراح قصيرة ، وحروب طويلة .. وبعد

« اوليميوس » لجيمس جويس ، « والمزيفون » لاندريه جيد ، بدت هذه الروايات وكأنها ترد الاعتبار للحياة ..

وباعتباري كاتباً .. ادهشتني مهارة همنغواي . اني أشعر بالرضى كلما استطعت أن أفهم كيف ألف كتاباً ، ولكنني لم استطع أن أفهم حتى اليوم كيف توصل همنغواي إلى قوة حواره .. » (إيليا إهرنبورغ . ارنست همنغواي . عن كتاب « الفنان في عصر العلم ، ومقالات أخرى . ترجمة فؤاد دواره . منشورات وزارة الاعلام العراقية . ١٩٧٧ . ص ، ٢١١).

ان همنغواي يوصف في الأدب الأمريكي ، بأنه لم يطق الحرب ، والعدوان ، والكذب . لقد أحب الخير ، والشجاعة في الناس ، والكلمة . لذا فقد تحول أدبه من فن الوقائع والحقيقة الى فن حقيقة الحياة .

يظل همنغواي الكاتب الإنساني في ذاكرتنا ، وهو يطرق أبواب مسامعنا يدعو الإنسان فينا لتثمين وجوده .

